
Giovanni Nucci
La *Ilíada* a la hora del aperitivo
El Ojo del Tiempo Siruela

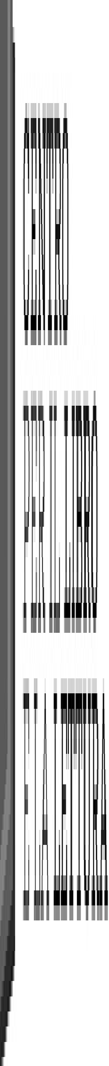
Giovanni Nucci

LA *ILÍADA* A LA HORA DEL APERITIVO

Traducción del italiano de
Ana Romeral Moreno

Siruela
El Ojo del Tiempo

Edición en formato digital: julio de 2024



Quest'opera è stata tradotta con il contributo del Centro per il libro e la lettura del Ministero della Cultura italiano.

Esta obra ha sido traducida con la ayuda del Centro del Libro y la Lectura del Ministerio de Cultura italiano (CEPELL).

Título original: *Gli dèi alle sei. L'Iliade all'ora dell'aperitivo*
En cubierta: ilustración © Carolina T. Godina
Diseño gráfico: Gloria Gauger

Ediciones Siruela, S. A.
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
www.siruela.com

ISBN: 978-84-10183-86-5

Conversión a formato digital: María Belloso

Índice

Cita

«Las almas huelen al bajar al Hades».

HERÁCLITO, A47

Tenemos una imagen de los dioses como si lo observaran todo desde lo alto, desde lo alto del Olimpo, mientras toman el aperitivo; como si estuvieran en el cine viendo cómo combaten los héroes en la llanura delante de Troya y comentaran, y tomaran partido por uno u otro, interviniendo de vez en cuando y moviendo desde allí los hilos de dichos héroes, piezas en un tablero, un videojuego. Y no creo que sea la imagen adecuada, sino más bien al contrario.

En este sentido, es bastante conocida la historia de Goffredo Mainardi, que fue a París a impartir una serie de ponencias sobre la *Ilíada*, en el Collège de France. Y allí, casi de casualidad, después de tantos años, se habían vuelto a encontrar. No tardaron mucho en comprender que lo suyo había sido, desde siempre, algo más que una simple amistad. Quizá lo supieran, pero ahora aquel amor, precisamente por no haberse materializado ni desvanecido a lo largo del tiempo, salía a la luz en todo su ligero esplendor.

Por aquel entonces, ella disfrutaba de una vida plena, aunque ajetreada. Se había casado con un respetable político, así que ejercía de mujer del respetable político. Pero digamos que tenía también sus aficiones, y para satisfacer dichas aficiones había acabado en París, donde se había enterado de las ponencias que iba a impartir Mainardi en el Collège de France. Así que había ido a la Place Berthelot y se había presentado ante él como si no hubieran pasado treinta años.

Creo que el suyo era uno de esos casos en los que a un gran amor no se le ha dado ninguna oportunidad. A lo largo de todo ese tiempo se habían visto varias veces, pero cada vez, por un motivo o por otro, por ella o por él, se habían cruzado, casi rozándose, para después seguir cada uno su camino. Así, aunque a ojos de ella él siguiera siendo un viejo amigo con una vida bastante complicada, aquellos aires de intelectual despistado contrastaban enormemente con la rutilante y lujosa realidad del mundo político.

En cuanto a él, como suele pasar con los hombres, había sido todo mucho más fácil. Cuando la vio entre el público le pareció bellísima, y se había quedado obnubilado, iluminado. En ese momento, su discurso dio un giro inesperado: había decidido ofrecer una lectura romántica de la *Ilíada*.

Al parecer, él había ido a buscarla, teniendo claro que volverían a verse. No era necesario pedirlo, bastaba con hacerlo. Ella le había dicho que sí sin dejar de mirarlo y luego, al quedar con él para esa misma tarde, simplemente había añadido: «Ahora la pregunta es: ¿quién nos prepara el *gin-tonic* ?».

Era una pregunta crucial. Y me imagino que fue así como surgió esta historia de los dioses a las seis. Porque, a partir de entonces, en los días sucesivos, además de todo lo que les ocurría a lo largo del día, cada tarde se veían para tomar el aperitivo en el pequeño y elegante hotel donde ella se alojaba. Por lo demás, es lo que había, pero el *gin-tonic* de las seis los trasladaba a la corriente de aquella historia tan inalcanzable, pero igualmente inmensa.

Y entonces él le había hablado de Auden y Kallman, de cómo pasaban buena parte del verano en Isquia, donde cada día tomaban dos veces el aperitivo (*twice*, que dirían ellos): a las seis y después, de nuevo, a las siete. Y así, mientras pensaba en Auden, en la poesía y en aquella suspensión, por muy fuerte que en esos momentos sintiera su amor por ella, le había parecido que la corriente de lo divino se apropiaba de lo que les estaba pasando. Si había sido así para Auden y Kallman en Isquia, que en los años cincuenta debía de ser un lugar maravilloso, lo sería también para ellos en esos pocos días que les habían concedido.

Pues bien, imagino que sus ponencias en el Collège de France se basaron en el supuesto de que los dioses participan, a menudo de manera insospechada, en nuestras vidas. Mainardi estaba convencido de que teníamos que cambiar nuestra forma de pensar en lo divino: los dioses no observan desde lo alto cómo combaten los héroes mientras ellos toman el aperitivo, sino que participan en sus combates, los acompañan, están dentro de ellos, hacen que se piense en ellos convirtiéndose en sus comportamientos más profundos. Al igual que Dionisio y Afrodita se habían adueñado del *gin-tonic* que tomaban, cada tarde, a eso de las seis, antes de dar una vuelta juntos por la ciudad, en aquel hotelito frente a la isla de Saint-Louis.

No hay duda de que el *gin-tonic* tiene en sí mismo algo trascendente. Pues bien, es ahí donde hay que ir a buscar.

Primera ponencia

El inicio

Siempre hay un inicio. Y, en general, el punto de partida es un punto de equilibrio. Pero incluso el equilibrio, necesariamente, trata de imponerse y, por consiguiente, de expandirse. Lo cual hace pensar que la mejor decisión sería quedarse en ese instante donde todo comienza, donde el Caos está en su momento de máxima tensión. Como el momento anterior a cascar el huevo en la cacerola para hacer la *stracciatella* mientras el caldo comienza a hervir. Luego el huevo cae y a aquella tensión le sigue su fragmentación: comienza a cuajar. Y así, cada vez que ocurra algo nuevo, habrá después una contracción, que tenderá hacia otro punto de equilibrio. Ese punto de equilibrio, esa tensión, es Némesis.

Así pues, esta historia empieza en el momento en que Zeus se enamora de Némesis, porque todo comienza en el momento en que Zeus se enamora. El enamoramiento es el universo que comienza a dilatarse; las imágenes del mundo se van sucediendo una tras otra, sale el sol, los ríos fluyen, la niebla se extiende. Zeus se enamora y todo se mueve, el mundo comienza a cambiar. Deberíamos tomarnos mucho más en serio el enamoramiento. Esas lecturas que lo limitan a algo irracional, adolescente e inestable, y que imputan a Zeus un comportamiento ridículo y lascivo, además de ser blasfemas ignoran lo que es hacer que el mundo gire. Sin Eros, el Caos no sería más que caos. Por tanto, es Eros el que da el empujón para que caiga el huevo, porque todo radica en el hecho de que, antes o después, algo pueda acabar en un caldo que, como el caos, sería de por sí bastante aburrido. Porque, al contrario de cómo acostumbramos a pensar de él, es decir, como confusión, el caos es plano: es «el sol que brilla sin tener alternativa sobre nada nuevo». Al principio, para conseguir un nuevo orden del caos, tiene que pasar algo. Ese algo es Eros, una mezcla que llega con la oscuridad, sutil y silencioso como sus alas; no se puede ver, pero si ha llegado todo comienza a cambiar, como una grieta, una fisura. Cuando nos enamoramos el mundo se abre, como el caldo cuando rompe a hervir. Pues bien, esta historia comienza

cuando Zeus se enamora de Némesis: enamorarse es un huevo que se rompe en el caldo.

Zeus es la justicia, la paz, la guerra, el cielo, el agua, el granizo, la sequía, la niebla, la luz, el destello, la imagen, la visión repentina, el escudo que nos protege o el rayo que nos destruye y, al mismo tiempo, además de todo esto, es el equilibrio. Pero para mantener unido todo lo que se le ocurre necesita el equilibrio de sus fuerzas: lo que mueve el mundo en una dirección u otra debe estar en equilibrio, y eso es lo que hace Zeus. Zeus es el Cosmos en equilibrio después del Caos. Pero, sobre todo, es la mente, la imaginación; una inteligencia infinita que puede pensar en todo, expandiéndolo, expandiéndose y llegando a cubrir, al pensar en él, todo el universo. Al enamorarse Zeus expande su pensamiento dilatando el universo, porque ha llegado Eros para romper el equilibrio mezclándolo todo.

El enamoramiento para Zeus equivale a todas las posibilidades de su imaginación: en cada uno de sus amores habrá una nueva criatura y una nueva posibilidad; el mundo se expande a través de su inteligencia porque se ha enamorado. Lo que significa que detrás de todo lo imaginable se encuentran el enamoramiento y el amor. Pero la imaginación deflagra como una explosión, y comienza a expandirse hasta contener todas las cosas, la niebla que se extiende y se transforma hasta cubrirlo todo. También en esta expansión, en la metamorfosis de su continua transformación, Zeus necesita equilibrio. Porque si lo femenino, que es líquido, necesita ser contenido, lo masculino debe mantenerlo dentro de sí, limitándolo. Por eso el enamoramiento es deflagrante, lo arrolla todo, y, aunque no se pueda decir que sea violento, sí que es invasivo, desbordante. Esta dinámica comienza a cobrar sentido, a encontrar su cumplimiento, en el momento en que lo masculino y lo femenino encuentran el equilibrio entre huir y perseguirse, entre expandirse y querer contenerse, ser huidizos y dejarse atrapar.

Al igual que la imaginación contempla las múltiples formas e infinitos caminos de nuestra mente, las posibilidades del enamoramiento son infinitas. Las relaciones son finitas, en número y duración; en general se dan una sola a la vez, pero no se puede decir lo mismo de los enamoramientos. Zeus, sin ponerse límites (¿por qué debería hacerlo?), se vale de todas las posibilidades del

enamoramiento. No sería un dios si se negara a sí mismo la facultad de traspasar la frontera de lo eterno. Por eso se vuelve necesario tener inmediatamente otro amor y otro más, seguir pensando en ello, vivir; y desbordar la imaginación ampliando las fronteras del mundo, con el deseo de sondear cualquier profundidad. Para Zeus el «para siempre», la eternidad, no corresponde a las relaciones, sino al estar enamorados. Para él, «para siempre» significa continuamente. Pero al enamorarse continuamente, Zeus necesita continuamente un nuevo equilibrio.

Antes de casarse con Hera, Zeus tiene otras esposas que fundan su divinidad. El orden en que llegan es totalmente irrelevante. No son amantes, sino esposas propiamente dichas que él toma en una unión que necesita para completarse, como solo una esposa puede hacer. La primera es Temis, la justicia. Inquebrantable, Temis mantiene en equilibrio el universo; está unida a la tierra y a la estabilidad de su punto de apoyo: es hija de Gea y de Urano. Y es el punto a partir del cual Zeus puede alcanzar su equilibrio; de ella emanan las estaciones (las Horas) y la ineluctabilidad del tiempo y del destino (las Moiras). Es la primera forma de equilibrio de la que Zeus se enamora y asume en sí, es la estabilidad necesaria para todo lo demás. Nadie debe, ni puede, cuestionarla: es la justicia.

Luego está Metis, la inteligencia, la sapiencia. Si el enamoramiento es una cuestión mental, Zeus se enamora de la sabiduría de Metis. Y para él se convierte en un tema de cabeza hasta el punto de que encuentra la manera de prescindir de lo femenino: simplemente se lo traga, lo interioriza, lo hace suyo. Entonces Metis se queda embarazada de Atenea. La intención sería noble (estar enamorados sin tener que lidiar con el sexo) y conduce a algo totalmente mental, creativo, planificado y, en consecuencia, artístico. Pero a Zeus le entra dolor de cabeza (es difícil de comprender lo femenino) y de ello resulta una inteligencia superior y mayor, una inteligencia femenina: Atenea.

En ese momento Zeus se enamora de Mnemósine, la memoria.

También la memoria es líquida, informe, y debe ser contenida; y se convierte en el modo en que la mente de Zeus da cuerpo a la belleza del mundo, por la manera de mantenerla y, por tanto, de recordarla. Durante nueve noches la inconsistencia de la mente encuentra sentido

en la cama de Zeus, y cada noche se concibe una forma artística. Por otro lado, el sexo es esa fluidez mental que, si hay suerte, encuentra una forma en la fisicidad de los cuerpos. Y así nacen las musas. Lo que Zeus obtiene de esto es llevar el arte al plano de lo divino: la filosofía, la ciencia y la retórica, la historia (aunque habría que preguntarse por qué a los dioses, dado su carácter eterno, les interesa que quede memoria de ella), la música, la tragedia, la poesía, la danza, la comedia, la narración y la astronomía. Cualquier forma de narración. Por consiguiente, es esto lo que necesita Zeus, la narración (que para nosotros se ha convertido en escritura), poder narrar. Es como si, después de quedarse con la memoria, Zeus ofreciera, a través de las nueve hijas que ha engendrado, la manera de decirle al universo qué contiene su mente.

El huevo de Némesis

Una y otra vez Zeus se enamora, y una y otra vez necesita un nuevo equilibrio. Eros comienza a mezclar las cosas, el universo se expande, las estrellas dibujan otras constelaciones, los planetas mueven sus fuerzas gravitando uno sobre el otro, y todas estas tensiones se desplazan hacia un porvenir que la mente de Zeus tiene que concebir nuevamente. Una y otra vez Zeus se lo traga todo y una y otra vez la belleza del universo tiene que ser contenida. En el centro de esta dinámica se encuentra siempre Némesis, porque no se puede pensar en hacer algo, y mucho menos enamorarse, sin pagar las consecuencias.

Némesis es hija de Océano y de Noche. Como todo lo que viene del mar, es bellísima (se la podría confundir con Afrodita) y, como todo lo que viene de la noche, es también ineluctable, la otra cara de la necesidad. Es en esta ineluctabilidad donde Zeus quiere perderse, conquistándola y, al mismo tiempo, complaciéndola. No hay nada como perderse en la necesidad de un amor que no podría ser de otro modo a como es. Pero Némesis es también la consecuencia, la necesidad, la venganza; es decir, la venganza necesaria para el equilibrio, lo que se necesita para alcanzarlo. La idea de que cada una de nuestras acciones conlleva una consecuencia. Y si en la vida todo tiene un precio, esto vale en especial para el amor: enamorarse es una constante tensión hacia un equilibrio que avanza en el tiempo. Si te enamoras, tarde o temprano llegará Némesis para restablecer el

equilibrio. Y es precisamente por esto que nos enamoramos, que nos debemos enamorar. Por las consecuencias que conlleva. Así pues, esta historia comienza cuando Zeus se enamora de Némesis porque necesita una consecuencia, la reacción que restablece el equilibrio de las cosas: Zeus sabe que necesita pasar por una guerra, y ella es la guerra.

La guerra de Troya es necesaria para que mueran todos los héroes, ya que esto marcará el paso a la siguiente época, donde el mito se convertirá en lectura y los dioses estarán ocultos al comportamiento de los hombres. No creo que el final de los héroes sea en sí mismo el objetivo de Zeus, pero es el medio para obtenerlo. Lo que le interesa es, únicamente, el equilibrio.

Ante el amor de Zeus, Némesis escapa; una mente que comienza a expandirse en su imaginación no tiene nada de equilibrado; al contrario, es espantosa. A Zeus le basta un instante para enamorarse. Así que tenemos que imaginarnos esta escena con la rapidez y la determinación de los auténticos enamoramientos, la perspectiva de fuga que en sí misma conlleva el amor. El mito cuenta que Némesis, para escapar, se transforma en oca. En efecto, la oca es torpe, pero corre rápido; así que empieza a escapar y corriendo en su fuga vuela; el hecho de que corriendo mueva las alas es importante, porque así aparta el aire y abraza la tierra. Zeus la persigue e inicia la más espectacular de sus metamorfosis: no una sola, sino todas las posibles. Es como si pasara revista a todo lo creado, como si estuviera probando, convirtiéndose en cada una de las posibles criaturas en una transformación continua. Las posibilidades dadas al amor comportan un paso a través de diferentes identidades. Qué más da quién yo sea o deje de ser, si al final puedo amarte.

No creo que esta escena hable solo de la opción de la fuga y de la captura, de lo femenino que escapa y de lo masculino que lo persigue. Hay algo que va más allá. Al correr, Némesis está moviendo el aire y abrazando la tierra con su belleza, y es como si esta belleza se expandiera. Zeus trata de seguirle el ritmo, sin lograrlo. Entonces comienzan sus transformaciones: pasa revista a las posibles bellezas del mundo, y da forma a todas las criaturas. Desde el momento en que Némesis empieza a escapar, y por tanto a recorrer el mundo, ella es lo único que Zeus tiene en mente y empieza a verla en todo. Al amarla

ve su belleza reflejada por todas partes porque a sus ojos ella es única. Al ver como cualquier hombre la belleza de su enamorada, la imaginación de Zeus proyecta la belleza de Némesis en cada criatura, en todos los animales. Así Zeus se transmuta en cada criatura hasta que, asumida la apariencia de un cisne, logra poseer a Némesis, es decir, contener toda aquella belleza. Y entonces la mete en un huevo.

El huevo es la forma perfecta, porque es la creación que contiene lo creado; el huevo es la contención de lo líquido, es todo: el principio y el fin, el Eros y el infinito en el infinito.

Némesis huye, Zeus la persigue y juntos se transforman. Este movimiento concluye con sus opuestos; cuando los opuestos se armonizan y al fin se encuentran, lo que surge es un huevo, algo finalmente estable. Luego Hermes pone el huevo de Némesis entre las piernas de Leda, reina de Esparta. De este modo, cuando Leda da a luz, es decir, cuando el huevo se rompe, salen dos pares de gemelos: Helena, Clitemnestra, Cástor y Pólux. Un par de gemelos es un punto de partida importante, pero dos es aún más sutil. Sin embargo, sigue subyaciendo cierta confusión: ¿a quién ha dado a luz y quién ha salido del huevo? ¿Quiénes son hijos de Tindáreo, rey de Esparta, y quiénes de Zeus? ¿Cuáles son mortales y cuáles inmortales? Así pues, el bien y el mal se entremezclan con lo injusto: la fe, la fuerza, la inteligencia y la belleza se confunden. Nos encontramos al mismo tiempo con la verdad y su simulacro.

La líquida belleza de Tetis

Por último, Zeus se enamora de Tetis. Tetis es el mar, ella es hija de Océano y de su liquidez, la sutil ligereza del agua, la parte más femenina de lo femenino. Tetis resulta tan elegante con su vestido azul y tan majestuosa que su belleza se infiltra en las partes más íntimas del alma, llenando cada espacio. Tetis es, por encima de todo, la parte líquida de la maternidad y, por consiguiente, el lado materno de lo femenino. No se puede ser más maternal de lo que es Tetis con su hijo Aquiles. La maternidad es esa parte de lo femenino, mutable y variable, que los hombres no logran comprender. Naturalmente, hay muchas cosas que los hombres no entienden de lo femenino (prácticamente todo), aunque en especial la maternidad es lo que más los desorienta. Pero, por difícil que sea intuir lo que ve Zeus en Tetis

y, por ello, lo que su belleza suscita en él, sabemos que Prometeo le había advertido de la velocidad que resultaría de aquella liquidez, de lo fuerte que sería su hijo.

Zeus fue el primero en romper la recurrencia de la violenta sucesión entre padres e hijos; conoce el problema que hay detrás. La cuestión no puede limitarse a la oportunidad de los hijos de emascular al padre o de los padres de tragarse a sus hijos. Incluso después de Urano y Cronos, y después de Cronos y Zeus, el problema ha seguido intacto y sin resolver. Cada vez que el padre busca otro enamoramiento, un amor diferente, el hijo que le sucede tratará de destronarlo, portando desequilibrio. Incluso a día de hoy es imposible el acuerdo en temas de sucesiones; pero los enredos legales en torno a la propiedad familiar nos remiten a lo que Zeus quería evitar con Tetis. Zeus la quiere, pero teme lo que pueda derivarse de ella. Particularmente le asusta ese hijo aún no concebido. La maternidad pone de manifiesto el auténtico problema de lo masculino frente a la liquidez femenina: la sucesión está en manos femeninas. Zeus, que como nosotros está sujeto a la necesidad de este hecho, decide que Tetis y Peleo se casen.

Estamos representando un juego de fuerzas entre lo masculino y lo femenino, o más bien entre lo masculino y las diferentes facetas de lo femenino; pero no debemos pensar en lo masculino como propio del hombre y en lo femenino como propio de la mujer, porque pertenecen a ambos, aunque en medidas y equilibrios diferentes. El mito no habla de qué fuerzas son del hombre y de la mujer, sino cuáles están en el hombre y cuáles en la mujer. Generalmente, están ambas (masculinas y femeninas) en ambos (mujeres y hombres). Por tanto, si el enamoramiento es masculino, es una cuestión mental; no relacional, sino de esa parte de la mente que tiene que ver con lo imaginario, la inconsciencia, los sueños, la visión poética del mundo, y pertenece a Zeus. Mientras que lo más importante es femenino: la justicia, la inteligencia, la sabiduría, la memoria, el arte, la estabilidad, la venganza, la familia, la posesión, el matrimonio, la fertilidad, el equilibrio, la belleza, la pasión, la gestación, la crianza, la organización del trabajo, el control, el tejido, la cocina, el crecimiento, las relaciones, la búsqueda, la conquista y, sobre todo, nuestra alma. Y

todo esto se pone en juego en el momento en que Zeus se enamora.

Guerras y matrimonios

Al matrimonio de Tetis y Peleo asistirán todos los dioses. Un poco como quien va a una fiesta en el lago Como después de celebrar la boda en la capilla familiar, y allí descubre que han sido invitados los representantes más destacados del *establishment* (por ejemplo: el duque y la duquesa de Cambridge, algunas estrellas de cine muy influyentes o determinadas estrellas del pop tan educadas como excéntricas) que solo beben champán y agua Nepi.

Y entonces, después de que se hayan servido los aperitivos (*sushi*, tempura, jamón *cinta senese*, bolitas de *mozzarella* de búfala traídas desde Caserta, ensalada de gambas del Caribe, pan, mantequilla holandesa y anchoas de Liguria), en una de las mesas más vistosas comienza una discusión. Ese tipo de discusiones aparentemente fútiles que puede tener cualquiera con gente más o menos conocida y medianamente simpática, después de haber conversado de la temporada sinfónica de la Accademia, de los campeonatos europeos de fútbol o de los mejores colegios para los niños (por supuesto, no de política). En esa mesa, entre otros, se encuentra sentado Paris, príncipe troyano, y junto a él Hera, Atenea y Afrodita. No queda claro por qué motivo Hera no se ha sentado en la misma mesa que Zeus (la mesa de los novios), quizá haya preferido mantenerse alejada (de su marido, pero sobre todo de la novia), o quizá haya aprovechado ese ratito entre los entrantes y el primer plato para levantarse e ir a saludar a alguien. En cualquier caso, la discusión gira en torno a qué es más importante para una mujer, si la inteligencia, la familia o el deseo.

Lo que nos está contando el mito es que la pregunta es femenina, exquisitamente femenina, inherente a lo femenino, y que la plantean las mujeres en un intento de poder orientarse, de desenmarañar la complejidad de su propia condición.

Pero Paris comete la imprudencia de dejarse arrastrar a la discusión a la que le llevan las tres diosas. Es joven y se siente halagado de haber llamado su atención, se siente guapo, fuerte, atractivo, cree que puede mantenerse firme, quizá haya bebido demasiado. Así, en vez de hablar de la elegancia de la novia o de cómo el seleccionador de la

ronda de clasificación debería emplear mejor los escasos recursos humanos que el país ha puesto a su disposición, acepta el desafío haciéndose ilusiones (esta es su verdadera y mayor presunción) de que puede contribuir a resolver la cuestión. Sobre todo, lo que realmente cree es poder aclarar las ideas de estas bellísimas señoras.

Habría que empezar a considerar la posibilidad de que los conflictos económicos que se esconden detrás del dominio comercial de la ciudad de Troya fueran simplemente una excusa, un truco fácil. Fuerzas profundas y trascendentes (los verdaderos poderes fácticos se mueven en nuestra alma antes que en los palacios) han acabado por representar otro tipo de tensiones y crítica, de un alcance muy diferente. El enfrentamiento es entre Hera, Afrodita y Atenea.

Afrodita tiene ventaja: el amor, el sexo y la pasión son lo más importante o, mejor dicho, lo primero que se elige, lo más evidente, lo que mueve el mundo. Así son las cosas. Pero esto no significa que la intuición de Paris ponga paz en este conflicto, o que el resto de la feminidad pierda importancia y centralidad. El matrimonio, la estabilidad social, la educación de los hijos, las cenas con los amigos, las recepciones, los aperitivos, la gestión de la casa y su organización, el lento trabajo de tejer las relaciones sociales, así como aquellas en el corazón de la familia; y luego el trabajo, la inteligencia necesaria para organizar el trabajo, la atenta y experta construcción de las obras, el control de la complejidad del mundo. Modalidades importantes que, de hecho, no escapan al enfrentamiento. Lo que nos cuenta la *Ilíada* es que son aspectos de lo femenino que se encuentran en conflicto entre sí y necesitan su equilibrio. Pero es un equilibrio inestable, continuamente cuestionado. El mito nos indica que Hera, Atenea y Afrodita no dejan nunca de luchar entre sí, que no bastará con la masacre en la llanura de Troya para que lleguen a un acuerdo, y que los diferentes aspectos de lo femenino aún hoy siguen chirriando. En cambio, el hecho de que la disputa aflore en la boda de Tetis y Peleo nos hace pensar que lo maternal de Tetis no es parte del conflicto, y al mismo tiempo que el enfrentamiento se inicia precisamente cuando se dispone a hacer valer su maternidad. Si hay algo que impida que convivan la organización del trabajo, la estabilidad de la familia y la pasión amorosa, no parece que tenga nada que ver con la maternidad, que no es parte de la disputa. Pero, al mismo tiempo, precisamente la

maternidad hace surgir el problema.

Estamos acostumbrados a pensar que la historia de la manzana es un aspecto marginal, la fábula que sirve para justificar una guerra que, obviamente, es una guerra económica: el estrecho de Dardanelos, el conflicto entre Europa y Asia. Las lecturas económicas son siempre claras, cristalinas y, en cierto sentido, gratificantes; las teorías de la conspiración pueden encontrar una evidencia que ilumine completamente la escena; «seguir el rastro del dinero» es algo que siempre vale. Pero se queda en la superficie y dice poco de lo que realmente está pasando. La mediocre inteligencia de los conspiranoicos ve solo los intereses económicos, pero a las conspiraciones hay que añadir cierta dosis de sensibilidad espiritual; desde el punto de vista del que combate en ella, si se trata de comprender los motivos de una guerra, la religión va generalmente antes que la economía.

Si el problema fuera solo la guerra entre griegos y troyanos, la historia sería la siguiente: luchan para conquistar una ciudad estratégica que controla las rutas comerciales y acaban muriendo, uno a uno, prácticamente todos. Pero en este contexto se entreteje la humanidad de los héroes. Y para cada uno hay una historia que logra dar tal profundidad literaria al asunto que hace de su relato el primero y quizá el más grande de toda la literatura occidental. La verdad es que en esta historia, detrás de la profundidad de cada caso, de su humanidad, hay siempre cierta transcendencia: no hay un solo gesto en esta guerra que no haya sido provocado por la intención de un dios. Y esto solo puede dar una profundidad y una consistencia de un orden muy diferente a este asunto.

Para comprender cómo los dioses mueven los hilos de los héroes basta con pensar en cómo nuestro inconsciente determina nuestro día a día. Difícilmente tenemos conciencia de ello, así que seguimos inexorablemente representando la escena que nos escribieron desde los tiempos de nuestra infancia. Delante de nuestra madre, de nuestro padre, de nuestro amor, del sexo, de la pasión, de nuestros hijos, de la muerte, de la amistad, del matrimonio, de la comida, hacemos lo que no deberíamos o lo que, racionalmente, jamás habríamos pensado hacer. Es el inconsciente, por lo cual, no somos conscientes de ello.

Del mismo modo, los personajes de la *Ilíada*, al menos al comienzo

de la narración, no tratan de entender lo que les sucede. Quizá estén más acostumbrados que nosotros, mejor que nosotros, a reconocer a los dioses que mueven sus hilos, y aceptan que sea así: aceptan la niebla que empieza a taparles la vista, la voz que desde el otro hemisferio les incita a actuar, la inteligencia que detiene su brazo en el momento en que están a punto de desenvainar la espada, la visión de un pájaro en el cielo o un destello que los empuja a cruzar las líneas enemigas y adentrarse en el campamento del adversario. No son autómatas, hacen lo que deben, porque son los dioses quienes así lo quieren. Para nosotros no es fácil de imaginar, pero creo que lo que más se le parece son los sueños. Ellos actúan como nosotros en nuestros sueños. Precisamente, no es una determinación ajena a sus actos, sino un impulso inconsciente, interior y profundo. Si los dioses mueven los hilos de los héroes, y ellos son conscientes superficialmente, en cierto sentido esto presupone la falta de conciencia de un plano profundo y, en consecuencia, podríamos añadir la falta de un alma tal y como acostumbramos a concebirla.

La idea a la que debemos hacer frente al ver a los héroes moviéndose en este escenario es que no parecen demasiado interesados en discutir sobre sus actos, sino que prefieren con creces pasar a la acción.

Por el contrario, lo cierto es que los personajes femeninos demuestran mucha mayor conciencia. En primer lugar Andrómaca, que en el breve fragmento que le asigna el poema parece haber entendido perfectamente lo que le depara el destino; o incluso Briseida, que, mientras llora la muerte de Patroclo, parece saber más que el propio Aquiles. Pero, sobre todo, Helena, que, a pesar de tener realmente claro qué fuerzas mueven su existencia, entra en escena con un sosiego y una humildad sorprendentes, teniendo en cuenta que es la mujer más bella del mundo, además de la causante de esta devastadora guerra. Si bien es cierto que este conflicto conducirá al final de la era de los héroes, y que lo femenino es la causa, es asimismo cierto que solamente lo femenino podrá otorgar a los héroes la autoconciencia necesaria para sobrevivir a semejante devastación.

Helena es el verdadero motivo de esta guerra. O, mejor dicho, lo que

desde el principio mueve la necesidad de Zeus, cuya consecuencia es Helena. Por lo cual, no es ella la causa, sino el enamoramiento de Zeus por Némesis, y por tanto la articulada totalidad que subyace en la belleza de Helena. Perseguir a Némesis por todo el mundo recogiendo su belleza para que sea depositada en un huevo. Así pues, Helena no es la mujer más bella del mundo, sino la belleza del mundo en toda su variada, contradictoria y mutable totalidad, encerrada en una mujer (en todas y cada una de las mujeres).

Que la belleza de una mujer contenga en sí la belleza del mundo es una idea importante, un pensamiento inmediato, el mismo que ilumina el juicio de Paris, perfectamente compartible en su luminosa fuerza. Y es un pensamiento que proviene de Afrodita, que pertenece a la diosa de las espléndidas vestiduras, de la armonía y de la pasión: ella es la única que puede provocarlo (el simple hecho de imaginar algo semejante ya nos está indicando la presencia de Afrodita). En tal caso, Helena se convierte en un instrumento en manos de la diosa, el regalo que nos ofrece cuando sabemos reconocerla. Al querer serle devotos (y al querer brindarle los correspondientes tributos) Afrodita nos conduce a esta idea maravillosa: lo femenino encierra en sí toda la belleza del universo. Y Helena de Esparta, nacida de un huevo puesto por la necesidad de Némesis y fecundado por la imaginación de Zeus, es su expresión más flagrante.

Un almuerzo diplomático

Imaginémosla antes de que todo empiece, mientras dispone cómo preparar la mesa para el almuerzo al que está invitado este príncipe troyano que ha venido a Esparta para establecer acuerdos comerciales con su marido.

Y mientras los demás ponían la mesa, ella había sentido que todo estaba pensado para que su marido y su invitado encontraran la manera de charlar tranquilamente. Porque, según lo que hablaran durante la cena, en los días sucesivos una multitud de asesores, funcionarios, burócratas y miembros de las comisiones de una y otra parte entablarían sus acuerdos. Pero que lo sustancial de estos acuerdos condujera a un conflicto o a una sólida alianza comercial dependía de lo mucho o poco que los dos estuvieran dispuestos a hablar. Por tanto, dependía de la cena. Pues bien, esto lo sabía ella

perfectamente, era su parte del juego. Por eso había pensado en un cóctel de gambas, pepino y *mousse* de ricota a las finas hierbas; sorbete (de limón, por supuesto); crema de cangrejo y hojaldres Venere (básicamente, crepes rellenos de *tagliolini* en salsa de carne y bechamel); rodaballo en salsa de gambas y pescuezo de carnero empanado y cocinado a la brasa (a este respecto Menelao se había mantenido inflexible); ensalada oriental, achicoria y zanahoria en juliana; áspic de fruta y *muffin aux sultanes*.

Esa misma mañana había pedido que la llevaran a la lonja para poder elegir ella misma los mejores cangrejos de las Antillas para la crema, además del rodaballo y las gambas. Incluso se había quedado preocupada porque había encontrado cangrejos muy frescos, pero no suficientemente grandes, lo cual quería decir que tendría que ingeniárselas para que diera abasto. En cambio, el rodaballo era del tamaño perfecto y las gambas tan frescas que el pescadero la había convencido para que comiera dos crudas, allí mismo, en el puesto (le gustaba tanto la humanidad inherente a la gente que trabajaba en el mercado). En resumen, desde esa misma mañana y durante el resto del día, estaba todo dispuesto para que su invitado pudiera sentirse a gusto con su marido. Su estado de ánimo dependía de las gambas, de la *mousse* de ricota, de la crema de cangrejo y de cómo ella atendiera a los comensales durante la cena y llevara la conversación para que se sintieran más o menos a gusto.

Al tratarse de una cena restringida a pocos invitados, su presencia debería ser prácticamente imperceptible: estar sin mostrarse. No mucho antes, se había encontrado en la engorrosa tesitura de no poder contar con sus habituales y fieles camareros, así que había decidido que no comería con los invitados y serviría ella misma la cena. De este modo dejaría a los hombres que hablaran y discutieran, se entendieran y decidieran. Al finalizar la velada habían felicitado a su marido por lo bien que ella había encarnado la mejor manera de una mujer de ayudar a un rey. A Helena esto le había hecho gracia, casi se había sentido orgullosa: con el simple hecho de estar ahí, había conseguido dar una imagen del poder de su marido que iba mucho más allá de la realidad. En cualquier caso, fuera o no ella la que sirviera la mesa, tendría igualmente que encargarse de cada detalle de aquella velada, haciendo, eso sí, que en el momento oportuno su figura se desvaneciera de la mente de los hombres, dándoles libertad para decirse lo que tuvieran que decirse con total confidencialidad.

El Estado invertía una considerable cantidad de dinero para conseguir aquel resultado, simplemente eso. Sus conocidos gastos mensuales incluían aspectos sumamente alejados de lo explícitamente comercial o bélico (y por tanto económico) que estaban en juego aquella noche. Y no estamos hablando de los cangrejos o del rodaballo. También del (excelente) colegio de los niños, las vacaciones en las Maldivas, el gimnasio, el entrenador, su guardarropa, por no hablar de la casa, el mobiliario y los cuadros que ella misma elegía y a los que daba más importancia que su marido. La de vueltas que había dado para que la secretaria de Estado adquiriera un determinado tapiz que había colgado en el comedor: un enorme mapa coronado por una figura negra que recordaba a una cafetera, obra de un artista sudafricano que, al menos según ella, daba la idea exacta de cómo quería posicionarse el país en el plano geopolítico. Y todo, como decíamos, para que el tal jefe de Estado o príncipe o alto funcionario, al acabar la noche, estuviera dispuesto a aceptar los planes comerciales que su país quería proponerle y, por consiguiente, no declarar la guerra. El papel de Helena era, en cierto modo, seducirlo sin tener que intercambiar con él ninguna opinión personal o, por así decirlo, intimidad intelectual. Lo que importaba era hacerle sentirse contento consigo mismo. El Estado invertía una cantidad ingente de dinero para que ella estuviera bella más allá de lo imaginable y para que su marido pudiera sentarse al otro extremo de la mesa y mostrarse lo suficientemente fuerte, y por consiguiente capaz de contenerla. Todo se sustentaba en ella, en su aspecto, en su gracia, en su inteligencia. Y ella lo sabía perfectamente.

Todo iba de maravilla y ella estaba impecablemente bella, pero le habían bastado unos segundos para darse cuenta de que aquel joven príncipe troyano, justo después de que sus miradas se cruzaran, había perdido interés por los demás temas. De las complejas cuestiones económicas o político-económicas o geopolíticas o geoeconómicas o del tipo que fuesen, lo único que quedaba era la mirada de Helena: su rostro y la línea que dibujaba el vestido en sus costados, la curva de sus labios, el tono de su voz, sus ojos, lo que decía, lo que pensaba, su alma, su bien, su amor. Y mientras Menelao seguía hablando, Paris la miraba y a ella le pareció sentir, con una inexplicable claridad, cada una de las emociones que el príncipe experimentaba. Y esas emociones las suscitaba ella.

Nunca le había pasado nada parecido, así que había terminado por

pensar que el amor era realmente distante, distinto y distinguible de todo lo demás. Es incompatible, no contempla paráfrasis alguna: no hay modo de asociarlo con las demás cuestiones, el lujo, la riqueza o el poder, la capacidad organizativa y estratégica, la familia, la sociedad, el colegio de los niños o los preciosos vestido de flores. Hasta el tapiz de William Kentridge —que igualmente seguía estando entre lo más bonito que jamás había visto— mostraba deferencia a lo que sentía ante la mirada de Paris. A cómo se sentía amada. Helena comprendió inmediatamente que nunca en su vida había tenido nada tan claro. Y lo mismo le estaba pasando a Paris: simplemente si ella hubiera asentido con la cabeza, él no habría dudado qué elegir.

Un antecedente donde nada sucede

Como todas las grandes historias, también esta tiene su antecedente. Es un antecedente donde nada sucede, y es importante justo por eso, porque no sucede nada. Pero no es como el Caos, aquí las cosas no suceden cuando deberían, precisamente porque en la guerra y en la política (que son lo mismo) se pide, en cambio, que ocurran.

Hace diez años que los griegos asedian Troya, pero parece que sus comandantes no son capaces de hacer su trabajo. Se asedia una ciudad para expugnarla y luego destruirla, por lo que cabe la duda de que, si no se está progresando en el plano militar, quizá la estrategia que se está llevando a cabo no sea la adecuada. Pero con Agamenón, a pesar de no avanzar en la conquista, los griegos saquean los países vecinos y se enriquecen. Esta premisa es significativa, la guerra dura diez años, pero de esos diez años se nos cuenta únicamente uno, porque es al final cuando ocurre algo verdaderamente interesante (en el plano de la historia). De todo esto se desprende la imagen de una clase dirigente que impide que el mundo avance. Un poco como cuando Hamlet pregunta a Rosencrantz y a Guildenstern si hay novedades, y ellos le responden: «Ninguna, señor, salvo que el mundo progresa y se vuelve mejor». A lo que él responde, siempre cortante: «Esto quiere decir que el día del juicio se acerca, aunque no sé cuándo vuestra noticia será cierta». Hamlet tiene pleno conocimiento de lo que está ocurriendo a su alrededor, y sabe perfectamente que el mundo no está, en absoluto, volviéndose mejor. Al igual que sabe que si la historia no avanza es porque quien la gobierna es corrupto, y se está

enriqueciendo con ello.

Del mismo modo, si bien el mundo no progresa y la campaña militar no aporta ningún resultado, el ejército griego sigue, por así decir, sacando el máximo partido de los recursos, aunque sin ninguna perspectiva política. Y tampoco hace mucho para que las cosas cambien. Esta imagen debería hacernos pensar. Desde este punto de vista, Agamenón se parece bastante a los políticos que acostumbramos a ver hoy día, que establecen estrategias, derrocan Gobiernos para que luego vuelvan y mueven las piezas del tablero tratando de mantener las cosas exactamente como estaban. Mientras tanto se enriquecen. Sobre todo se enriquecen los que ya son ricos. Parece como si la riqueza como tal (el beneficio, el aumento del producto, las ganancias) fuera lo único que importa en la acción política. Pues bien, Agamenón, además de ser el comandante en jefe del ejército, es rey, por lo que tiene un especial respeto a la propiedad; no demuestra grandes dotes políticas o militares, pero sigue amasando dinero. Si llevamos esta historia a nuestros días, es como decir que la nueva no ha comenzado, que hace treinta años que no pasa nada y que al futuro le está costando llegar. Y he aquí que entonces se produce una epidemia.

El mito cuenta que la epidemia es una reacción a un acto de arrogancia, de soberbia, de presunción. En este caso es la reacción de Apolo a la arrogancia de Agamenón al rechazar el dinero que Crises le había ofrecido para recuperar a su hija Criseida. Yo no creo que se trate tanto del hecho en sí —es decir, que Agamenón no quiera renunciar a la chica que ha hecho prisionera—, como de los malos modos con los que trata al sacerdote, a quien echa fuera. «Está bien donde está —dice refiriéndose a la chica—, tejiendo y calentándome la cama —pero no puede resistirse y echa más leña al fuego—: No quiero volver a verte por mi campamento, lárgate o terminaré por matarte». Me gustaría subrayar que se está dirigiendo a un sacerdote: «Vete —añade— con esas vendas sagradas tuyas, o ni siquiera tu dios podrá salvarte». Ahora se está refiriendo a Apolo.

Sucede entonces que Crises se va y llega la epidemia. Y creo que Agamenón no se da ni cuenta. Está tan pagado de sí mismo y se siente tan poderoso que se permite ofender al dios con el que se está metiendo. O peor aún, lo ignora: para él, como si no estuviera. Por eso

la reacción de Apolo es tan despiadada, cortante, sutil. Porque Agamenón ha llegado al punto de querer ignorar a los dioses (es decir, a lo sagrado, y con ello a su propio límite). A mí me parece clarísimo: el poder, mientras continúa enriqueciéndose sin observar ningún cambio, se vuelve tan arrogante que se cree superior a los dioses. Y es esto lo que provoca la epidemia: la arrogancia y la avidez, un desequilibrio entre las fuerzas que gobiernan el mundo.

Tras nueve días de epidemia, Aquiles convoca una asamblea para pedir a su comandante explicaciones de lo que está pasando. Al menos para Agamenón, esta no es más que una reunión donde constatar (políticamente) el estado de las cosas. No parece el lugar más adecuado para tomar decisiones (parece más una pregunta parlamentaria que un consejo de ministros) y lo que se espera es que Calcas haga un informe técnico-científico (por así decirlo) de las causas de la epidemia. Quizá podamos suponer que la epidemia, a ojos de Agamenón, es un inconveniente, un contratiempo: la fastidiosa interrupción de lo que para él está yendo bien, es decir, el asedio, la guerra, el saqueo a los países vecinos. Su fortuna sigue aumentando, y no hay necesidad de ponerla en peligro por una batalla cuya victoria no es para nada segura; a sus ojos no hay razón para que las cosas cambien. Por eso es probable que ante el estallido de la epidemia no se haya mostrado muy reactivo. Mientras tanto han pasado nueve días, y Aquiles ha pedido celebrar una asamblea.

Aquiles

Imagino que se puede considerar a Aquiles un anticonformista (o lo que hoy día se considera un anticonformista), es decir, alguien que no tiene una posición privilegiada respecto al poder ni asignaciones especiales (aparte del hecho de ser el mejor de los combatientes y de hacer ganar a su formación prácticamente todas las batallas); pero, sobre todo, no goza de ese tipo de estima o de confianza por parte de las altas esferas. No lo imaginas capaz de entretejer esas buenas relaciones que podrían impulsarlo a la línea de mando, ahí donde entretejer buenas relaciones es más importante que hacer bien el trabajo. Aquiles no solo no se vale del sistema, no aprovecha sus

recursos o modalidades, sino que se mantiene a una debida distancia.

Y, sobre todo, su relación con Agamenón parece determinada por un cordial desafecto, y el sentimiento es mutuo: Agamenón es feliz de tener a Aquiles alejado del poder como este se alegra de no tener nada que ver con su comandante.

Pero es Aquiles quien convoca la asamblea, es él quien pide que se aclare lo de la epidemia. Y lo hace a pesar de que sería mejor para él quedarse en su tienda, aislado del resto de las tropas (como está acostumbrado a hacer y como, de hecho, hará de aquí en adelante durante casi el resto de la historia). Entonces, ¿por qué no limitarse a lo que parece más conveniente? Esta reacción pone de relieve la complejidad de su personalidad. Se está mostrando mucho más sensible y atento de lo que cabría esperar de su egocentrismo y narcisismo. Esto demuestra que Aquiles es un personaje irresuelto: si ya ha quedado claro su temperamento, harán falta otros veinticuatro cantos para comprender realmente quién quiere ser. Pese a ello, y al contrario de otros comandantes, acude a la asamblea con las ideas muy claras sobre lo que está pasando, y a causa de quién. Por tanto, queriendo dar una lectura romántica a estos hechos, la contraposición entre Aquiles y Agamenón se vuelve esencial, porque nos habla de dos formas distintas de ver la realidad: una realista, racional y racionalista, dirigida al poder; y otra emotiva y empática, dirigida a la coherencia con el propio destino.

De manera que Aquiles llega a la asamblea dispuesto a poner en tela de juicio la labor de Agamenón; porque todo tiene un límite y, cuando ya son demasiados los soldados que están muriendo, llega el momento de actuar y dejar a un lado los intereses personales. Esto quiere decir que, al menos por ahora, Aquiles y Agamenón no se están enfrentando por sus tesoros, premios o a la posesión de esclavas, sino por el modo de interpretar los hechos. A partir de este momento, frente al alcance devastador de la epidemia, a Agamenón le gustaría hacer como si nada; mientras que Aquiles quiere poner en tela de juicio no tanto el liderazgo de Agamenón como el sistema de valores en el que se basa su liderazgo. Precisamente porque ese sistema de valores, para que pueda seguir manteniéndose en pie, debe necesariamente ignorar el alcance simbólico (y práctico) de la epidemia. A todo esto, a Aquiles le basta con convocar la asamblea, es decir, que se diga públicamente —

por el sacerdote Calcas, es decir, por una autoridad indiscutible— que la causa de la epidemia se encuentra en la arrogancia del poder de Agamenón. Y en este aspecto debemos centrarnos, porque esa arrogancia estaba a la vista de todos desde que, diez años antes, la expedición estaba lista para partir, pero no había viento que la empujara. O, antes incluso, cuando Agamenón se encargó de que su hermano Menelao se casara con Helena, quedándose él con Clitemnestra.

Una clara visión de futuro

Hay momentos en los que la historia se detiene, como si se hiciera una bolita, enrollándose en una maraña en la que las diferentes tramas se entrecruzan para después desenrollarse en varias direcciones. Uno de estos momentos es cuando Tindáreo, teniendo que buscar un marido para su hija Helena, convoca en Esparta a todos los príncipes griegos y estos, con la esperanza de ser elegidos por Helena, se unen en una alianza que los llevará a la guerra. Naturalmente, es en estos pliegues de la historia donde se cuelan la Necesidad y los dioses, y la boda de Helena es una ocasión perfecta. Pero si para Tindáreo el problema es encontrar un marido para su hija, detrás de ello sigue estando la Necesidad, de por sí inherente a Helena, que está empezando a actuar sin freno. De hecho, el rey de Esparta es muy consciente del problema que supone casar a la mujer más bella del mundo. Visto que ya Teseo la había raptado, cuando era todavía una niña, y los Dioscuros, mellizos de Helena y Clitemnestra, habían tenido que ir en su busca declarando la guerra a Atenas, la preocupación de Tindáreo es, obviamente, que, aunque todos la quieran, solo uno podrá tenerla. Pero, a pesar de que solo uno podrá tenerla, los demás seguirán igualmente deseándola y, quizá, queriendo raptarla.

Entre la multitud de pretendientes que llega a Esparta, solo tres comprenden lo que realmente se está poniendo en juego y tratan de retirarse, manteniéndose lo más alejados posible de ese asunto: Aquiles, Ulises y Agamenón. Es el intento de cada uno de ellos de evitar la Necesidad que Némesis incubó en el huevo en el que fue concebida Helena. Los tres pagarán bastante caro esta tentativa.

Para empezar, Aquiles ni siquiera se presenta con los demás pretendientes: Helena no parece interesarle, al menos de momento. Lo

único que le interesa es él mismo, así que la deslumbrante necesidad de Helena le distraería de su fuerza centrípeta. Por otra parte, sus destinos deben mantenerse en paralelo, no pueden ni deben cruzarse, y mucho menos superponerse. Y esto Aquiles parece tenerlo claro, prefiriendo con diferencia quedarse en Ftía, su isla, entre el gimnasio, los entrenamientos y las clases en el colegio, donde puede permanecer a salvo en el corazón de su reino, junto a Patroclo.

Ulises, siempre un paso por delante del resto, del mismo modo que evita a Helena se enamora de Penélope, su prima. Así, al querer conquistar a Penélope, comprende que tiene que ayudar a Tindáreo a resolver el problema de los raptos que, por su naturaleza, Helena traería consigo. Y le ofrece toda su inteligencia a cambio de que le ayude con Penélope: la idea, como de costumbre, es genial, tanto que acabará por atrapar al propio Ulises. Tindáreo tendrá que obligar a todos los pretendientes a realizar un juramento: sea quien sea el marido de Helena, los demás deberán acudir en su ayuda en caso de que posteriormente sea raptada. A partir de ahí, ninguno de los que hubieran quedado decepcionados se la jugaría para robarle a Helena al esposo elegido y, en caso de un raptor forastero, formarían una alianza para defender al nuevo rey de Esparta. La balanza estaba (al menos aparentemente) en equilibrio.

Y luego está Agamenón. Agamenón es un político, por tanto, antes que nada hay que hacer una lectura política de sus actos, y una lectura política presupone una perspectiva a largo plazo. Un poco como si Agamenón supiera desde el principio que la única posibilidad de garantizarle un futuro a la alianza de los griegos fuera la conquista de Troya, por lo que todo tenía que partir de ahí, de la destrucción de la ciudad. Pero lo que sucede en la *Ilíada* es que el rey tiene que mediar —digamos— entre el cielo y la tierra: para satisfacer la Necesidad, un buen político debe saber qué quieren los dioses y esto se concreta, sobre todo, en su capacidad de mirar hacia delante. Muy probablemente, Agamenón mira el futuro en la misma dirección que está mirando Zeus; y sabe, desde el principio, que todo terminará con la caída de Troya. La capacidad de mirar hacia delante y de imaginarse el futuro es propia de los estrategas, de hecho, proviene de Atenea; es una habilidad, un tipo particular de inteligencia que puede ser mejorada, ejercitada y bien utilizada, pero no adquirida. Tener

inteligencia política no garantiza por sí mismo el hecho de hacer un uso apropiado o justo de ella: los condotieros podrán indiferentemente ser grandes hombres de Estado o pésimos tiranos. Para mandar se necesita prospectiva, sobre todo en los momentos de mayor peligro e incertidumbre. No se trata de prever el futuro (que, en todo caso, es una prerrogativa del poder religioso), sino de imaginarlo, de querer idearlo, de proyectarse más allá del mañana pensando en adelantarse a los tiempos y, por ende, al resto del mundo. Para el condotiero, todo reside en saber en qué dirección debe dirigir la mirada y, por tanto, adónde dirigirse. Frente a Tindáreo y al futuro marido de Helena, Agamenón parece tener desde el principio una idea política muy clara de lo que tiene que hacer. Mirando en esa dirección, es decir, con vistas a la guerra, la idea de Agamenón es fortalecer al máximo la alianza y, en consecuencia, su poder: se casará con Clitemnestra y su hermano se casará con Helena. De este modo, la relación entre Micenas y Esparta se afianzará y la alianza de los griegos será muy sólida; y él se convertirá en el rey más importante y el comandante en jefe del ejército aliado. Así pues, no está tratando de esquivar la necesidad de Helena (como hace Ulises) o evitando tenerla en consideración (como hace Aquiles): Agamenón quiere utilizarla en su propio beneficio. Decide (o por lo menos da la idea de hacerlo) por Helena, por Menelao y por los demás príncipes griegos.

En este momento, el problema es que Clitemnestra ya está casada y acaba de tener un hijo. Y aquí reside la esencia del poder que Agamenón representa: ¿qué está dispuesto a hacer un estadista para llevar a cabo su visión política? Tener una prospectiva puede significar también cometer dudosos actos con tal de llevarla a cabo: cosas como comprar, corromper, renegar de los propios valores, pasar por encima de los demás, aguantar enormes sacrificios o infinitas humillaciones, o incluso matar a un niño.

De esto se desprende que un político que quiere dejar huella no puede eludir este tipo de problemas. Un gran estadista no debe resultar agradable o simpático, sino tomar la decisión adecuada en el momento adecuado, y entonces imponerla. Agamenón, al menos desde este punto de vista, parece un gran estadista: con tal de cumplir su visión del futuro está dispuesto a todo, y lo estará cada vez más. Según vayamos avanzando veremos si es capaz de llevarla a cabo;

pero, mientras tanto, no tiene escrúpulos y, para poder casarse con Clitemnestra, entra en el fragor de la batalla y mata a Tántalo, su marido. Luego vuelve donde ella se encuentra y, ante sus ojos, mata también al hijo que apenas acaba de nacer.

La destrucción de Troya es un remolino en torno al cual todo gira para finalmente acabar dentro. Cada acontecimiento parece ir avanzando para llegar a este punto. Naturalmente, cuanto más se acerque, más rápido girará, pero hay acontecimientos muy lejanos (en el espacio y en el tiempo, suponiendo que el tiempo en este plano importe algo) que terminarán igualmente engullidos por ese remolino y, por consiguiente, por emanar luz y significado. Escenas cuya necesidad viene determinada por cómo conducirán a la guerra. El actor principal de muchos de estos acontecimientos es el propio Agamenón, y lo suyo parece un intento de querer controlar esa necesidad. Un poco como si se hubiera metido en este asunto convencido de que no sería tragado, y que podría desviar la fuerza o la dirección. No será así, ya que, de todos los héroes, Agamenón será el que muera de la peor forma, asesinado por su mujer al volver, justo cuando debía disfrutar de la grandeza de la gloria (para un condotiero no es una buena muerte morir a manos de una mujer). Pero, por ahora, a pesar de que nunca podrá olvidar la muerte de su hijo, Clitemnestra se convierte en la mujer de Agamenón, y Helena, al casarse con Menelao, en reina de Esparta. Después Helena huye a Asia demostrando, por si hiciera falta, que la intuición de Tíndaro era certera y la solución de Ulises la más apropiada: ahora los griegos deberán cumplir su juramento y movilizarse para defender a Menelao bajo las órdenes de Agamenón.

Ocurre a menudo que la política, cuando encalla en perspectivas que han perdido lucidez, trata de buscar una salida en la guerra. Por eso, desde que Agamenón instauró definitivamente su condición de rey, llegó al punto de tener que ceder su perspectiva política al mantenimiento del poder. ¿Qué es más importante, el designio de los dioses (la necesidad de huida de Helena, la ineluctabilidad de la guerra) o su control sobre la alianza griega?

Si el poder es la premisa para cualquier perspectiva, y es necesario para llevar a cabo la propia visión política, igualmente tiende a

convertirse en un fin en sí mismo. Este es el riesgo que corre todo político: perder su propia visión del mundo con tal de mantenerse en el gobierno, virando así hacia la tiranía. Por otro lado, estamos hablando de hombres que están tratando de desviar la necesidad de la historia, o la voluntad de los dioses, y que por tanto solo pueden moverse en ese filo entre la insolencia y la ineptitud. Agamenón tiene una idea muy clara de cómo pueden ir las cosas, y su capacidad de interpretar los acontecimientos de cara al futuro lo debe de haber preparado desde el principio ante la posibilidad de esta guerra. Está claro que es un gran estadista y muestra buenas dotes de tirano: el vicio de su visión y su índole real parecían claros desde el principio, pero justo en el momento en el que la guerra debe dar comienzo su perspectiva se encalla, literalmente: no hay viento y la flota permanece quieta, fondeada, sin que ocurra nada para que la guerra comience.

Imaginémonos la magnitud de estos barcos listos para zarpar de Áulide y cruzar el mar Egeo, pero parados, sin un soplo de viento que pueda moverlos. Esta figura de la inmovilidad, de un gran rey que no logra que el mundo avance como le gustaría, se vuelve fundamental. En torno a Agamenón, las aguas terminan por quedarse quietas, se estancan durante meses (o durante años) sin que ocurra nada o dando la idea de que, en realidad, quizá pueda ser un político incapaz o demasiado presuntuoso. Pero esta vez, al querer saber el motivo de este obstáculo político, nos vemos obligados a pasar por la infancia y la inocencia. Porque podría parecer que ha matado a un niño para nada.

Volver al colegio

Tratemos de imaginar a esta persona que debe de rondar los cincuenta años, o un poco más, y con una gran responsabilidad. Sale de casa bastante temprano, le han informado muy bien de lo que está pasando, así que ya sabe qué tipo de decisiones tendrá que tomar a lo largo del día. En concreto, sale después de desayunar con su mujer y de haberse asomado a la habitación de su hijo, el menor, con cuidado de no despertarlo, solo para ver cómo duerme. Al hijo mayor, en cambio, no lo ve desde hace días, va al instituto, hablan y se ven poco, piensa que ya habrá otras ocasiones. Mientras está saliendo del portal

lo llaman por teléfono para ponerle al día de la situación, y la situación es grave. Esto ya lo sabía, pero digamos que ahora tiene la confirmación. Habrá que tomar decisiones drásticas, de las que ni siquiera él puede predecir los efectos; pero seguro que no serán inocuas, conllevarán graves consecuencias. Tiene la agenda muy apretada, por la mañana tendrá que reunirse con sus consejeros más cercanos, luego con el comité técnico-científico, luego con los responsables de los ministerios más importantes directamente involucrados en este asunto, y solo entonces se celebrará el consejo de ministros. Ahí, si todo sucede como debería, conseguirá hacer valer su carisma y podrá imponer estas decisiones, cargando él mismo con la responsabilidad.

A la primera llamada de teléfono le sigue una segunda, habla mientras pasea frente al portal, las calles siguen vacías, no hay nadie por ahí, ni hace demasiado frío para ser marzo; pero los escoltas están un poco nerviosos, si se queda demasiado tiempo fuera del coche está mucho más expuesto. La llamada no dura demasiado, pero enseguida hace una tercera: le han dicho que el presidente de la República ha pedido verlo para que le informe en persona de la situación, así que está llamando a su secretaria para actualizar la agenda. En ese momento los agentes le piden que entre en el coche, así que se sienta y, mientras el coche arranca, saca de su maletín un cuaderno y un lápiz, y toma notas. Mientras tanto, han llegado al Quirinal, entrando por un acceso secundario —se trata de una reunión informal y privada —; él sonríe porque, vista la hora, se pregunta si se encontrará al presidente en pijama y zapatillas de andar por casa. Pero la reunión es bastante breve y cordial, dura menos de lo previsto. El presidente le ha ofrecido un café y le ha tranquilizado sobre la legitimidad constitucional de lo que quieren hacer. Es un político con una larga trayectoria, este presidente. Por el precio de un café le ha hecho saber que conoce perfectamente la situación, que está pendiente de él, que se mantiene informado de lo que hace y también que su deseo es que esté tranquilo. Ahora puede empezar su jornada.

Al salir al patio, y antes de entrar en el coche, pregunta a su escolta si para llegar a las oficinas gubernamentales pueden cambiar de recorrido. Está pidiendo que alarguen un poco el trayecto para pasar por un barrio justo al lado del centro histórico; están llegando veinte minutos antes según la hoja de ruta y a esa hora no hay casi tráfico. La cuestión es que quiere pasar por delante del colegio de su hijo; el

chófer y el jefe de los escoltas saben perfectamente dónde están, pero no dicen nada, este desvío no debería dar ningún problema.

Al pasar por delante del colegio, pide al chófer que reduzca la velocidad. Será difícil que se cruce con su hijo, quizá ni siquiera quiera verlo a él, sino a niños, a esos niños que llegan y se agolpan frente a la puerta a la espera de que abran. Y mientras los mira un instante, de una manera misteriosa se siente más sereno. Y cierra los ojos. La verdad es que ya sabe lo que se decidirá por la tarde en el consejo de ministros, lo mismo que sabe qué pasará en los próximos días; y aunque no conseguirá mantener bajo control la situación, al menos en parte puede imaginar las consecuencias de sus decisiones. Aun sin saber cómo se desarrollarán realmente los acontecimientos, sabe que irá a peor, y habrá que ver cuánto peor. En cualquier caso, mañana cerrarán los colegios, y a comienzos de la próxima semana cerrará el resto, oficinas, tiendas, hasta impedir circular si no es por cuestiones consideradas vitales, etcétera, etcétera. Da igual saber los motivos que han llevado a esta decisión, o qué creen que pueden obtener con esto sus consejeros, quizá ni siquiera él se lo pregunte; como tampoco se pregunta el motivo por el cual, mientras tanto, a falta de más información, pedirá a las familias que los niños se queden en casa. La verdad es que siempre se empieza por los niños.

Esto aún no lo sabe, pero en las próximas semanas, al redactar los protocolos que darán las indicaciones a los ciudadanos sobre lo que se puede y no se puede hacer, ya nadie pensará en los niños. Durante los próximos cuarenta y cinco días, sus técnicos, juristas, legisladores y constitucionalistas no tendrán en consideración a los menores, ni siquiera les parecerá oportuno mencionarlos para decidir lo que se les va a prohibir, y menos aún se les concederá tiempo al aire libre o al sol, la posibilidad de jugar o de sociabilizar, aunque sea mínimamente. Al redactar las normas y planificar las actuaciones se tendrán en consideración las necesidades de los perros, que deberán salir a la calle cada día, pero no sucederá lo mismo con los niños. No podrá prever lo que su gabinete técnico tendrá que escribir en los próximos días en los decretos del presidente del consejo de ministros o en las circulares del Ministerio del Interior. No obstante, en ese momento, digamos un instante antes de que todo comience, ha sentido que quería ver a los niños entrar en el colegio por última vez antes de los próximos seis meses. Así que pide que paren el coche al otro lado de la calle, no demasiado lejos de la puerta de entrada: «Cinco

minutos», dice al chófer y al jefe de escolta, y se pone a mirar por el cristal tintado del coche. Y entonces, como en un sueño, sin que demasiadas necesidades gobiernen su imaginación, le vienen a la mente las mochilas, los estuches, los babis azules, los lápices de colores, los pantalones cortos, las rodillas peladas, las manos sucias, la nariz goteando, las meriendas, las *minipizzas*, las naranjadas, los partidos de fútbol en el patio, un dos tres al escondite inglés, el fantasma del queso, captura de la bandera, el baño de por la noche con el agua negra y llena de jabón, las galletas Gentilini y el zumo de naranja, la chocolatinas, los lápices de colores Giotto, los cuadernos con tapas rotas, las hojas de pauta simple y raya, la cursiva, la letra mayúscula y la minúscula, los bolis borrables, los dibujos animados de la tarde, las esquinas dobladas de las páginas de los libros, los columpios, los toboganes, los castillos de cuerdas y el parque a las cuatro y cuarenta y cinco, los soldaditos, las muñecas, los títeres y los cromos, los castillos encantados y los velos de tul de las princesas o de las bailarinas, las fiestas de disfraces, las camisetas de la Roma, los balones de cuero y el Super Santos, las porterías hechas con jerséis, el pícnic en el parque, las cabañas hechas con ramas y las carreras descalzos por la hierba, la forma de las nubes vistas tumbados en el suelo, el sol en los ojos, los baños desnudos en el lago, la silueta de las colinas en el horizonte, las ramas entrelazadas de los árboles, un nido casi en lo alto de la copa, el vuelo pausado y altísimo de la garza, la espesura del bosque, la oscuridad desconocida, la mirada atenta de una cierva vislumbrada entre la espesura de las ramas… En ese momento, como si despertara sobresaltado, abre bien los ojos y, mientras un escalofrío le recorre la espalda, dice: «Podemos irnos».

Matar a un niño

Viendo el ascenso al poder de Agamenón, se podría pensar que quizá tenía algún problema con la infancia. O quizá (y esto es más inquietante) que el poder en sí tenga un problema con la infancia. No se trata de cómo se suceden las generaciones en el poder. Yo me inclino a pensar que en la infancia hay algo que molesta al poder en un plano más profundo, por cómo el punto de vista infantil, de por sí exento de responsabilidad o intención de sacar provecho, termina por pesar sobre la conciencia adulta.

Volvamos atrás y tratemos de imaginar a Agamenón, que, después de haber matado a Tántalo durante la batalla, va a matar a un niño de tan solo unos meses. Pero si, por una parte, sabemos perfectamente que este hecho marcará su destino, por otra parece que la necesidad de su poder debe pasar por la infancia o, más concretamente, por la supresión de la infancia. De hecho, esta misma escena se repite esencialmente con la flota griega detenida en las costas de Beocia porque los arúspices habían predicho que, para salir de ese estancamiento y hacer zarpar los barcos, Agamenón tendría que matar a su hija Ifigenia. De ahí que ordene que Ifigenia venga desde Micenas, y a Clitemnestra le dice que su intención es darla en matrimonio a Aquiles, demostrando así que puede disponer no solo de la mano de su hija, sino también de la de Aquiles. Llama la atención la disposición de Agamenón de matar a su hija; pero, entre su determinación política y el infanticidio que instaura su poder, hay una escena, aparentemente marginal, que revela la necesidad inherente que hay detrás de este sacrificio.

El día antes de partir, durante la última batida de caza antes de la guerra, Agamenón había disparado con su arco a un cierva, acertando a la primera. Entonces se dio la vuelta para pavonearse, bastante engreído: «Mirad —había dicho—, disparo mejor que Artemisa». Es un hombre en la cumbre de su poder dispuesto a afrontar la prueba que consolidará definitivamente su gloria, y esto le basta a su ego hipertrófico para considerarse tan grande como los dioses. Es como si estuviéramos asistiendo a la caída de un político (bastante hábil, por cierto) en su momento de mayor gloria por un exceso de presunción, una frase mal dicha, la fácil fanfarronería que pone en evidencia su ineptitud. Nosotros, en la inconsistencia en la que vivimos, estamos acostumbrados a este tipo de meteduras de pata que ocurren continuamente, sobre todo entre las nuevas generaciones, que, por lo general, acaban mal por hablar más de lo debido. Pero lo que nos cuenta el mito es que la fundación política del mando se basa en su relación con lo transcendente; el equilibrio de esta relación, los juegos de poder están siempre muy presentes porque se basan en el sacrificio. Desde este punto de vista, compararse con los dioses, por no hablar de creerse mejor que ellos, no solo es blasfemo, sino inoportuno: significa haber delegado su función.

Quizá Ifigenia no esté todavía en edad de casarse, pero lo estará en breve; sigue siendo una chiquilla a la que no dudamos en imaginar guapísima, y para Agamenón parece representar tanto el problema como la solución. Porque, por medio de su hija, puede desbloquear esta situación, mover su ejército, comenzar a actuar para demostrar su determinación y majestad. Pero parece no ser capaz de ver la distancia (enorme) que hay entre resolver una cuestión política y matar a una niña. En realidad, el hecho de que sea su hija no ayuda en esta falta de lucidez, ya que es más fácil que la considere de su propiedad, alguien de quien disponer libremente. Esto no quita que, igualmente, tenga que enfrentarse a ella. Así pues, parece que estuviera infravalorando el alcance simbólico, y por tanto religioso y (como diríamos hoy) psicoanalítico del problema. En la tragedia griega es frecuente que ocurran cosas como que los personajes maten a sus padres y se acuesten con sus madres como si no nada, y es con esta indiferencia con la que el psicoanálisis ha hecho fortuna. Así pues, lo que hay que enfatizar es la relación entre Agamenón y su hija, o mejor dicho, la falta de relación. Algo así como si el padre solo tuviera en consideración a su hija cuando se ha convertido en un obstáculo para él. Se fija en ella al decidir perderla (la suya no es una elección, sino una decisión). Para salvar sus negocios y su identidad, aparte de su integridad, Agamenón tiene que renunciar a Ifigenia; pero, cuando la va a llevar al altar donde deberá ser sacrificada, se da cuenta de que le tiene más cariño de lo que se habría podido imaginar. Difícilmente en Hollywood serían tan drásticos o despiadados; encontrarían un modo de salvar tanto a Ifigenia como los negocios del padre; en nuestro caso, Agamenón la lleva realmente al altar. Para matarla. Más allá del componente trágico, lo que resulta fundamental es que Ifigenia sea su hija, que sea mujer, que sea la más pequeña, la más hermosa y también su preferida (la preferida es siempre la más pequeña porque el más pequeño es el que está destinado a solucionarlo todo). Y precisamente por eso hay que matarla.

Artemisa

Lo sabemos, Agamenón cometerá el mismo error dos veces; en el primero su arrogancia irá contra Artemisa, y Artemisa no es una diosa como las demás, sobre todo en su relación con lo masculino. Hay una

falta de comprensión que subyace entre Artemisa y lo masculino (aunque más bien deberíamos decir que lo masculino no entiende a Artemisa). En cualquier caso, la reacción de la diosa es despiadada. Diez años después, ante la misma arrogancia, Apolo responderá enviando la epidemia; Artemisa, en cambio, pide el sacrificio de una niña. Por muy hermanos que sean, y a pesar de ser igualmente fríos en su severidad, está claro que los dos asuntos tienen un alcance simbólico diferente. Pero ¿por qué Artemisa no quiere perdonar lo que, claramente, es una simple salida de tono?

Lo primero que pensamos es que la afrenta de Agamenón tiene que ver con lo femenino como tal. Un poco como si no pudiera resistirse a subrayar que una mujer no puede disparar con arco mejor que un hombre, con lo que estaría negando la importancia de lo femenino desde el punto de vista del poder. Este pasaje es tan sutil como importante. Diez años después, cuando decida quitarle Briseida a Aquiles, Agamenón volverá a pensar que puede disponer de una chiquilla, volverá a pensar que el precio de su visión política lo tienen que pagar los demás, y que su riqueza y su placer son la justa confirmación del poder que ostenta. Y esto le costará un conflicto con Apolo, además de con Aquiles. Pero mientras con Apolo es un conflicto donde el poder del rey trata de contraponerse al del dios, con Artemisa parece existir una incomprensión más radical. Porque Artemisa, al contrario que Apolo, es indiferente al poder, al igual que al sexo. No le interesa; al ser tan afín a la naturaleza, lo que le compete a un rey no es de su incumbencia. Y es por esto por lo que, a ojos de Agamenón, ella es la menos importante de todas las diosas.

Una mujer indiferente al poder y al sexo es inútil desde el punto de vista masculino. Así que quizá el problema sea que Agamenón ignora la mitad del cielo (quizá un poco más de la mitad). Diosa de la caza, Artemisa es la naturaleza en su más inmaculada pureza; por eso no tolera que se maten ciervos u osos, porque los ciervos y los osos (así como los elefantes y las ballenas) se muestran indiferentes a los hombres, ni siquiera les sirven de alimento; por tanto, se convierten en la máxima y más imponente expresión de la naturaleza frente a lo humano. A ojos de Artemisa, es decir, de lo divino, matar un ciervo es un acto de arrogancia, sobre todo si se hace con soberbia y desafío, y sin reverencia, como hacen los cazadores frente a la pureza de lo

salvaje. Esta pureza, esta desnudez de la naturaleza, Artemisa la expresa precisamente como lo hace la naturaleza, a través del pudor: su propia desnudez es la expresión de una pureza que debe permanecer inmaculada. El mito cuenta que Acteón vislumbra a Artemisa mientras se está bañando en un riachuelo, y se detiene a contemplarla: con la estupidez del hombre, quizá queriendo comprender lo que no puede ser comprendido, queriendo poseer, sin contener el sentido mágico de lo femenino, Acteón la está violando.

No creo que haya nada más contrario a Artemisa que un hombre que trata de apropiarse de lo que no comprende. Acteón acaba transformado en ciervo y despedazado por una jauría de perros feroces. Está claro que no se daba cuenta de ello; mientras miraba a la diosa desnuda en el bosque veía el alma del mundo, el plano más elevado y, al mismo tiempo, más importante que lo femenino puede expresar. Quizá debería haberla mirado con la atención y el respeto que la poesía requiere, es decir, devolviendo esa profundidad al alma. En cambio, Acteón piensa en lo que le interesa a lo masculino, la posesión, aunque sea de una sola imagen —la posesión implica poder, pero la imagen es precisamente lo que Artemisa no quiere conceder de sí misma, no debe ser de nadie en particular, pertenece al mundo. El pudor de Artemisa expresa el sentido del infinito que subyace en el alma y que encuentra su forma en la naturaleza. Es al mismo tiempo algo fundamental, fundacional, y muy delicado—, porque puede estar viciada.

En este caso, alma y naturaleza coinciden, y es una coincidencia significativa en ambas direcciones: nos da a entender que estamos violando la naturaleza como violamos el alma y el alma como violamos la naturaleza. Lo miremos como lo miremos, el resultado es desastroso. Da un poco de miedo constatar cómo en esta historia los hombres no logran comprender lo que está en juego; cómo a través de la posesión y del poder nos están impidiendo acercarnos al alma. La devastación que estamos llevando a cabo con el planeta nace de una falta de respeto hacia el pudor que requiere la naturaleza. Queremos verlo todo, conocerlo todo y, a partir de ahí, apoderarnos de todo. La consecuencia más grave, aparte de la climática, es la pérdida de orientación de nuestra alma, porque el alma necesita reflejarse púdicamente en la naturaleza, y no poseerla.

Pues bien, si volvemos atrás para preguntarnos por qué al poder le dan tanto miedo los niños, habría que añadir que Artemisa es la

naturaleza, pero también la encargada de proteger a los recién nacidos y a los cachorros, es decir, a la infancia. Precisamente en la infancia y en el pudor infantil se marca el momento de máxima presencia del alma del mundo en lo que respecta a lo humano, y la falta de atención del poder hacia la infancia es la misma falta de atención hacia el medioambiente.

Y se me ocurre que es así como Artemisa es virgen: lo suyo no es una elección que aspira a contener o delimitar las relaciones, como ocurre con Atenea, sino la exigencia de permanecer niña. No quiere convertirse en mujer para preservar aún más su infancia. Por tanto, esta protección adquiere una crucial importancia: habrá que cambiar la visión que se tiene de la infancia como una ausencia, como un estadio adulto que aún no se ha alcanzado, cuando en realidad contiene algo que se va a perder irremediablemente. Y es esto lo que Artemisa está protegiendo, y es precisamente eso lo que el poder no logra comprender, que se niega a entender: la infancia, en sí misma, es la negación del poder, de la utilidad, del beneficio y de la responsabilidad. Pero, al mismo tiempo, también es la fertilidad, una fertilidad en potencia; no la fertilidad de la tierra, sino la de la luna, la fertilidad como fin en sí misma o sin un fin: lo femenino sin el poder y sin el sexo. Las dos cosas —la infancia y la fertilidad— parecen coincidir en Artemisa. Así pues, la infancia pertenece a lo femenino y solo puede permanecer en los límites de lo femenino. Al querer preservar su virginidad, parece que Artemisa quisiera subrayar justamente que lo femenino puede prescindir de los hombres. Mientras Atenea siempre se pone en defensa de los héroes, Artemisa no quiere tener ninguna relación con lo masculino y se la invoca para proteger a las heroínas, a las niñas o a las mujeres ofendidas y amenazadas, y también a los niños.

Entonces, ¿por qué Artemisa le pide a Agamenón que sacrifique a su hija Ifigenia?

Lo que se relaciona con lo divino no siempre implica una explicación lógica, como tampoco sigue una secuencia causa-efecto: la lógica de lo divino es la misma que la de los sueños y la poesía, fragmentaria e incoherente. A Artemisa no parece interesarle que Agamenón reaccione (de esto se encargarán, cuando llegue el momento, Clitemnestra o Casandra, otras mujeres). Artemisa le está mostrando a

Agamenón la importancia de aquello que le compete. Visto que él no es capaz de entender la infancia y lo femenino, se lo arrebata. Parece como si quisiera reaccionar a la ofensa de Agamenón frenando su visión machista y misógina, y sabiendo lo poco que le importan al rey de Micenas las mujeres y los niños: por eso le arrebata a su hija pidiendo que se la entreguen en sacrificio. No es un castigo, es una consecuencia. En realidad, Artemisa está salvando a Ifigenia al arrebatársela a su padre.

Que Agamenón no valora lo femenino está claro, no nos sorprende: el poder inherente a las mujeres es tan desmesurado que ninguna fuerza masculina puede compararse con él. Pero lo que esconde la infancia, y que Agamenón teme (hasta el punto de estar dispuesto a sacrificar a su hija), es más sutil y difícil de comprender. Esta es una contradicción que surge a menudo y que sigue surgiendo hoy: tan pronto el poder empieza a corromperse, faltándole perspectiva y convirtiéndose en un fin en sí mismo, lo primero que trata de sacrificar es la infancia (arruinando los colegios, la educación, la formación, las guarderías, los parques, la políticas familiares, la ayuda a las madres, las becas, los profesores y, sobre todo, los maestros). En este sentido, Agamenón corta por lo sano, tanto en el plano simbólico como en el estrictamente político, y se muestra dispuesto a matar a su hija. La consecuencia de ello es la peor que podemos imaginar, porque un mundo sin infancia es un mundo sin perspectiva. Y, a partir de ahí, el poder se vuelve un fin en sí mismo, sin vergüenza ni pudor.

Pero la diosa, que es despiada en sus actos, pone de manifiesto la impotencia real del poder, deteniendo el viento y las mareas (Artemisa es la luna), de modo que la flota griega no pueda zarpar. Cuando más adelante Agamenón decida matar a su hija, la diosa levantará a Ifigenia del altar, la cambiará por una cierva y se la llevará consigo para convertirla en su sacerdotisa. Desde el punto de vista de Artemisa, el efecto sobre el poder y sobre lo masculino en todo su (falso) esplendor fálico es cuando menos claro: una flota inmóvil, una guerra que no comienza, una hazaña que no puede completarse, una barrena desenroscada.

Discusiones inútiles

A principios de la segunda década de este siglo, cuando en Nueva

York se concentraba buena parte de la vida cultural de nuestro Occidente, parece ser que la mejor ocasión para conocer artistas e intelectuales eran las fiestas infantiles. Quizá no sea más que una de esas leyendas sobre Thomas Pynchon, quien, por mucho que no quisiera frecuentar los ambientes literarios o las editoriales, no había conseguido desaparecer por completo de la circulación (como sí lo había hecho, en cambio, Salinger), y se le había visto varias veces en alguna que otra fiesta de cumpleaños acompañando a su sobrino. Así, mientras los más pequeños trataban de atarle la cola a algún burro de cartón o se liaban a bastonazos con una piñata llena de caramelos, en el salón te podías encontrar con los nombres más importantes del mundillo literario, de la dramaturgia o del cine independiente que se entretenían con discusiones bastante inútiles. Al parecer, en una de estas ocasiones Aaron Stern planteó junto a Harold Bloom, Susan Sontag, uno de los Cohen y Roger Deakins la posibilidad de rodar una nueva versión de la *Ilíada*. Él era principalmente fotógrafo y su experiencia cinematográfica era mínima, aunque tenía ideas muy claras al respecto. Por supuesto, se trataba de hablar con expertos para ver el presupuesto que haría falta para una producción independiente, nada que ver con la *Helen of Troy* que en 1956 Robert Wise había producido, mitad con equipos colosales en Anatolia, mitad bajo las poderosas murallas de cartón en Cinecittà. Pero incluso limitándolo a un mero ejercicio especulativo, seguía habiendo un problema de base: ¿se pueden trasladar los dioses a la gran pantalla? Como es evidente, no era una cuestión simplemente cinematográfica.

Harold Bloom, desde la cima de su saber literario, se había mostrado perplejo. No hace falta ser filólogo para entender que a los dioses del Olimpo no se les puede considerar caricaturas humanizadas (más que blasfemia, se estimaría una garrafal falacia). Así que se trataba de desarrollar una idea bastante sencilla: los griegos veían a sus dioses únicamente a través de las manifestaciones de la naturaleza, así que era una cuestión de luz. Por supuesto, estaba también el truquillo de la niebla, que lo usa incluso Homero, pero lo cierto es que la primera y fundamental manifestación de lo divino es siempre a través de la luz del cielo. El problema estaba ahí. Así que, para hacer una adaptación fidedigna, el director debería planear las escenas poniendo todo en manos del director de fotografía, y gran parte del trabajo consistiría en hacer que la luz entrara de manera correcta en el plató. En resumen, se trataba de confiar en las previsiones del tiempo,

que no es lo que se suele decir una producción de bajo presupuesto.

De ahí surgió que, si a Ares le iba bien un viento del sur cargado de polvo y arena, de modo que volviera el ambiente tórrido y la luz roja, para Zeus, en cambio, haría falta un día donde la transparencia del aire y la altura de las nubes en la línea del horizonte dejaran patente la perspectiva y la clara distancia entre el cielo y la tierra. Pero lo que más les preocupaba era la luminosidad de un cielo apolíneo. Teniendo en cuenta que Apolo desplaza el sol e ilumina la verdad, su presencia requeriría el tipo de luz límpida que se manifiesta después de que el viento tramontano haya barrido cualquier obstáculo, es decir, cuando las cosas se muestran en su más nítida esencia, y donde todo aparece tal cual es.

Al parecer, al llegar a este punto, es decir, a la luz de Apolo, Stern y Roger Deakins se atascaron, por no decir que se ensombrecieron, y aquello supuso el punto final de la cuestión cinematográfica. Pero Stern tuvo que recordar aquella discusión y las ideas que de ahí nacieron mucho después, cuando publicó en *Life* una serie de fotos sobre los primeros meses de la pandemia. Se trataba de instantáneas bastante particulares donde, con una mezcla de técnica e inspiración, había conseguido mantener desenfocadas a las pocas personas que en ese momento vivían la ciudad, dejando todo el espacio a los escenarios vacíos y desolados. Al menos ahí, o así había tratado de explicar, su intención había sido captar, incluso más que la ciudad vacía o las colas a la entrada de las urgencias, la extraordinaria luminosidad del cielo.

Apolo

Hay muchas formas de explicar determinado tipo de luz en términos mecánicos (o mecanicistas): el viento, que las isotermas y las isóteras se comporten más o menos como cabe esperar, la consonancia entre la temperatura del aire y la temperatura media anual o que la niebla y el polvillo de la contaminación se disipen. Pero lo cierto es que un cielo simplemente luminoso puede llegar a confundirnos: esconde un dios que no limita nuestra visión del cielo, no se muestra de manera clara a través de negros nubarrones o de un rayo, sino de tal forma que podamos hacernos la ilusión de que somos nosotros los que vemos las cosas con mayor claridad. Que se trata de nuestra inteligencia. El

hecho es que esta capacidad no es nuestra, sino que proviene de Apolo, por lo que estamos confundiendo nuestro conocimiento con lo que proviene de un dios.

Reconocer la presencia de lo divino a través de la luz es una práctica en desuso, pero que no depende de la poca sacralidad de nuestros cielos. No es que los dioses no estén, es que nosotros hemos dejado de buscarlos, de querer verlos. Más bien, creo, es cuestión de poca atención. El cielo es de por sí numinoso, sigue siéndolo, e igualmente nos muestra su trascendencia. Por tanto, nuestra contaminación frente a Apolo es, ante todo, mental; porque los dioses se limitan a mostrarse, pero al hacerlo piden, exigen, ser reconocidos. Con el simple hecho de estar, ponen de manifiesto el carácter incompleto de nuestra lógica, su insuficiencia. Apolo, con su cegadora luminosidad, nos muestra la incapacidad para comprender. Pensamos que podemos controlarlo todo, conocerlo todo, explicarlo todo y, por ello, que podemos hacer lo que queramos a través de nuestro conocimiento: el resultado es un virus que escapa a todo control. Como ocurre siempre con los dioses, lo peor es querer ignorarlos: no rendirles los justos tributos.

Cuando Homero describe la forma en que la epidemia, es decir, Apolo, golpea el campamento griego, dice que «avanza como se cierne la noche: sin dejarse ver, inexorable; hiere desde lejos con sus flechas afiladas y con una especie de tintineo, primero a los animales, a las mulas y a los perros veloces, luego comienza a arremeter contra los hombres». El morbo es silencioso, invisible y rapidísimo: ni lo ves ni puedes detenerlo. El número de víctimas sigue aumentando y hay que mantener encendidas las hogueras para quemar a los muertos (un poco como las imágenes de los camiones llevándose los ataúdes). Desde el primer momento es evidente la total falta de control que el hombre tiene sobre la enfermedad y, por consiguiente, la despiadada voluntad del dios.

Así pues, la cuestión no es poder disponer o no de conocimientos científicos, de eficiencia tecnológica o de capacidad de información para controlar la explosión de las epidemias, sino admitir que nunca tendremos el conocimiento, la tecnología o la información suficientes. Lo cual hace pensar que Apolo desencadena epidemias precisamente para recalcar nuestra soberbia y nuestra inadecuación, obligándonos a

aislarnos, a interrumpir nuestro día a día y a dejar de enturbiar el aire, porque solo de esta forma lograremos finalmente ver su luminosidad. Puede resultar atroz tener que quedarnos encerrados en casa mientras fuera resplandece una luz maravillosa, ver cómo las calles se quedan vacías y los cuervos, los zorros y los ciervos comienzan a apoderarse de nuestras ciudades; pero puede ofrecernos una idea muy clara de nuestros límites, de lo que podemos y no podemos saber o hacer. La presencia de Apolo es para temerla, porque en el fondo nos está diciendo cómo son las cosas.

Apolo es el dios del conocimiento, de la luminosidad, de lo que se desvela, sobre lo que se arroja luz, lo que se comprende. En la claridad del cielo, tal y como se nos presenta, cristalino, nos hace ver la verdad. Pero Apolo es tan luminoso que es difícil orientarse para poder entenderlo. Si su primer atributo es la inteligencia, lo cierto es que nuestra inteligencia no podrá nunca contener la suya: no podemos aferrar su mente, por lo que no podemos interiorizarlo, no podemos atribuírnoslo. Es él quien guía nuestros pensamientos sobre el mundo, nuestra capacidad para interpretar y, por tanto, para comprender las cosas, no al contrario. Él nos dice lo que conocemos y lo que hemos entendido, lo que nos ha sido iluminado. El problema es que normalmente tendemos a considerar que nuestra inteligencia nos pertenece, que proviene de nosotros y no de un dios. Por eso, es muy fácil cometer con Apolo el pecado de soberbia, una presunción grave que él es particularmente severo a la hora de castigar. Esta presunción (o arrogancia) es la de Agamenón cuando piensa que dispara el arco mejor que Artemisa o cuando echa al sacerdote y lo amenaza con que su dios no podrá salvarlo. Creer que el pensamiento racional o la ciencia pueden llegar a hacernos entender lo que sucede justo en el momento en que choca con la evidencia de lo que aún desconocemos. Así pues, Apolo es el dios de la purificación, su misión es demostrarnos lo inadecuado que es querer acceder a lo sagrado.

Al nacer, Apolo pide dos atributos: el arco y la lira. Y además, poder revelar la voluntad de Zeus. Así pues, su verdadera vocación es la de la adivinación, pero para hacerlo debe usar sus dos instrumentos, similares pero distintos. El arco es la lucidez del poder, la muerte, la frialdad de la distancia. Es el instrumento de la purificación, usado para poner límite a lo que en los hombres amenaza la integridad de la

trascendencia, contaminándola. De hecho, Apolo y Artemisa son gemelos: emponzoñar o contaminar la naturaleza es lo mismo que emponzoñar o contaminar lo sagrado. En cambio, la lira es contraria y complementaria del arco, es el instrumento de Apolo para llegar a la poesía, es decir, para desvelar su adivinación. Pero a él no se le da ninguna lira, no al principio, la lira no es suya.

Iluminar lo oscuro

Apolo tendría una vocación monoteísta, le gustaría verse como un único dios —bello y luminoso— que nos ofrece una única visión de las cosas: la suya. El verdadero problema, como para todos los monoteístas, se encuentra en la oscuridad. Porque para sacar a la luz lo que es oscuro hace falta asomarse a ello, tener acceso, y Apolo no parece sentirse a gusto en la oscuridad.

Estamos hablando de esa otra mitad que es de Dionisio y, sobre todo, de Hades (aunque, como nos hace ver Heráclito, a menudo los dos se acercan hasta coincidir): la profundidad donde residen los sueños, la imaginación, el juicio, la intuición poética, la locura, la oscuridad, la noche y también el eros. Por otra parte, el conocimiento tiende a expandirse, a superarse a sí mismo, no concibe la posibilidad de la sombra, de un lado que escape a su vista; así que Apolo se hace intérprete, intérprete de sueños y de lo oscuro. Pero interpretar, sacar a la luz, no significa iluminar algo o volverlo racional. Y Apolo se queda atónito frente a esta persistencia de la oscuridad.

En el fondo, es lo que sucede con los sueños: en el momento en el que los interpretamos, tratando de comprenderlos, se desvanecen en su verdadera esencia emotiva; lo que sentimos en el sueño (la belleza, el eros, la emoción, el miedo, la ansiedad o la paz), una vez terminado se desvanece. No basta con hablar de ello o escribirlo enjaulándolo en una cuadrícula racional. Escribirlos nos permitirá reconstruir su recuerdo, como mucho extrapolar algún significado, pero aun así la densidad emotiva se habrá perdido. Lo que es oscuro deja de ser oscuro en el momento en el que lo iluminamos, por tanto, no podrá ser visto en su esencia, sino simplemente percibido o recordado en su percepción. No es casualidad que Apolo sea intérprete de nuestros sueños —no es él quien nos los trae, quien los instiga, esto le compete a Hermes—, pero es él quien nos permite comprenderlos (el dios del

psicoanálisis). La verdadera tarea de Apolo es sacar a relucir la poesía, que nace, como los sueños, de lo más profundo y en la oscuridad.

La contraposición que se nos brinda entre Apolo y Dionisio fundamenta la investigación filológica y más aún la filosofía. No podemos comprender el mundo griego sin entender esta contraposición, y quizá no podamos comprender el mundo en general, y mucho menos a nosotros mismos, sin partir de ahí. No hay ningún mito que escenifique un conflicto entre los dos hermanos: son dos personajes tan carismáticos que es difícil tenerlos juntos en el escenario. Eso nos deja dos modos diferentes de ver las cosas: gobiernan distintas esferas de sus influencias, y se nos explica que hallarán un equilibrio solo a través de la tragedia y una válvula de escape en el discurso filosófico. Pero en la narración mitológica la historia de Apolo no se cruza con la de Dionisio (de hecho, en la *Ilíada* Dionisio ni siquiera aparece, a no ser, quizá, oculto en las canciones que canta Aquiles a Patroclo, en la loca embriaguez de su relación o en la visceralidad de los sueños de Aquiles y de Agamenón). Quitando esto, quien en el mito se cruza con ambos dioses, haciendo de enlace, es Hermes. Por una parte, ayuda a Dionisio a nacer, y por tanto a salir, a expresarse, emergiendo del muslo de Zeus; por otra, se reparte la influencia y la pertinencia en el mundo con Apolo, justo con su capacidad para mediar entre lo profundo y la luz. En el centro de esta relación, del juego de roles entre Apolo y Hermes, se encuentra la lira, que es el instrumento de la poesía, y que saca a relucir la embriaguez dionisíaca de la intuición poética. La lira es como un arco con más de una cuerda (en consecuencia, son prácticamente lo mismo), pero al mismo tiempo no se parecen: si el arco es el instrumento que sirve al desapego, la lira sirve a la profundidad, o mejor aún, sirve para alcanzar el corazón oculto e invisible de las cosas. Por eso Apolo es tan importante (y tan complejo), porque, al querer tener como atributos tanto el arco como la lira, se ve arrastrado a su propia contradicción. Dice Heráclito: «No comprendes cómo lo que diverge converge: armonía de tensiones opuestas, como las del arco y la lira». Pero debemos llegar a esta armonía de inversiones, porque si desde un principio el arco es su instrumento, la lira lo es de Hermes, fue él quien la inventó.

Es precisamente al robar a Apolo las vacas en mitad de la noche cuando Hermes, recién nacido, encuentra una tortuga, la mata y se las ingenia para transformar el caparazón en un instrumento musical. Aquí ya se puede apreciar la confrontación y el conflicto con su hermano: Hermes actúa de noche, se encamina hacia los establos mientras el otro duerme, y luego ingenia una serie de trucos y ficciones para llevarse sus vacas. Es importante porque, para quitarle sus cosas, como hacen los hermanos pequeños con los mayores, se inventa la ficción y el engaño, que son diferentes a la mentira y al subterfugio de los poderosos, es más, son lo contrario: aquí es la imaginación la que socaba el poder. Pese a ello, Hermes, como se dice de algunos estudiantes, es inteligente pero no se aplica. Con su velocidad, infravalora la capacidad de Apolo de ver lo que hay oculto (y, en consecuencia, también sus engaños). Así pues, es descubierto y llevado ante Zeus, que entra en escena con todo el equilibrio del padre diligente desde la cima de su autoridad. Lo que se aprecia aquí es la mirada del padre que escucha a cada uno de sus hijos y, al escucharlos, los reconoce y, por tanto, define su identidad y sus atributos.

Hermes quiere encontrar su lugar en el mundo, y la única forma de hacerlo es en perjuicio de su hermano mayor, mientras que Apolo debe defender su incómoda posición de primogénito. Pero lo realmente importante aquí es el modo en que Zeus maneja el conflicto, concediendo a cada cual su propio espacio y, por ende, una identidad propia. En esta escena, tal y como la cuenta Homero en el «Himno de Hermes», Zeus escucha tanto la exagerada rabia de Apolo al acusar a su hermano recién nacido como el torrente de mentiras que Hermes suelta para poder disculparse. Pero lo más importante es que Zeus no siente ninguna necesidad de opinar, se limita a sonreír: mira con suficiencia a Apolo y con diversión a Hermes, para después conminarles a llegar a un acuerdo. De este modo, por así decirlo, los dos vuelven al lugar del crimen y Hermes, que igualmente tiene que devolver las vacas a Apolo, le muestra todo orgulloso a su hermano su invento: la lira. Aquí sorprende también la lucidez con la que Apolo reconoce, en ese instrumento y, en consecuencia, también en su hermano, lo que necesita, lo que le falta, lo que no tiene. Obviamente,

a Apolo le atrae Hermes al menos tanto como le ha molestado su desfachatez, aunque sabe que tiene que llegar a un compromiso con él, porque solo a través de los sueños y de la poesía puede asegurar su capacidad para leer el futuro y desvelar la verdad del mundo, que no se encuentra en la superficie, sino que pertenece a la oscuridad de lo profundo. Mientras tanto, Hermes se identifica como puente, como el instrumento (es decir, la música, la imaginación y la poesía) a través del cual el mundo de Apolo, de la luz y de la racionalidad puede acceder a la oscura profundidad de Hades, o a la loca y ebria de Dionisio.

En tal caso, si la distancia del arco marca para Apolo la conciencia y el conocimiento, la armonía de la lira marca, en cambio, la capacidad de sacar a relucir esta comprensión, es decir, la poesía. Esta relación de Apolo con la poesía no es tan sencilla y espontánea, no se trata solo de ponerse a cantar una canción. Es algo conflictivo y doloroso, como toda lucha interior. Por otro lado, no se puede salir de los infiernos (y sacar de allí algo) sin pagar un precio bastante elevado. Y lo mismo vale para Apolo, o quizá sobre todo para él. Esta conflictividad el dios la vive en cada relación, sobre todo en las relaciones amorosas. Pero es el precio que hay que pagar para poder acceder a la verdad, sacarla a la luz y desvelarla al resto del mundo. Al final, su oráculo solo podrá llegarnos a través de los delirios psicóticos de una sacerdotisa que habla a través de enigmas. Al querer desvelarnos lo que va a suceder, Apolo, por una parte, nos exige una conciencia igual (el «conócete a ti mismo», inscrito en el pórtico de su templo), y por otra nos responde en verso: la verdad del dios nos llega a través de enigmas, solo puede ser así, de otro modo no sería verdad y no vendría de un dios. Y lo hace con la sencillez y la espontaneidad de un verso de por sí indefinible y en absoluto unívoco en su interpretación, pero que llena el mundo de sentido a través de una maravillosa ambigüedad.

Volviendo a nosotros, me imagino que esta oscuridad de lo profundo, esta ambigüedad con la que tiene que enfrentarse Apolo, es la misma que vemos surgir en los primeros días del conflicto delante de la llanura de Troya, cuando el primero en aparecer en escena es precisamente el dios del arco de plata. Pero debemos considerarlo

como una avanzadilla: su aparición significa que también los demás dioses están a punto de entrar en escena, como si los estuviera anunciando. Esto nos lleva de nuevo al hecho de que primero llega la epidemia y después comienza la guerra. Y si al principio, en nuestro escenario, hay un solo personaje que pasa a primer plano con el telón aún bajado para recitar el proemio (creo que es así como se debe leer una epidemia), luego el telón se alza y entran el resto de los dioses. Y por medio de la guerra tendremos que llegar, necesariamente, cada vez más hondo.

Al parecer, después de encontrarse en el Collège de France, Mainardi y ella quedaron en una pequeña librería italiana, detrás del Palais Royal. Ella se le había acercado con uno de sus libros de poemas en la mano, casi como si quisiera impresionarle. Y mientras se dirigían hacia el décimo *arrondissement*, ella le había cogido del brazo y le había preguntado si en casa estaban todos bien, qué tal el trabajo, la escritura, los libros. Él le había dicho que sí, pero antes de que pudiera explicarle en detalle a saber qué complicaciones, ella le había interrumpido. Los suyos también estaban bien, pero en ese momento no quería seguir hablando de ellos. Quería que esa velada, y quizá todo el tiempo que había decidido disfrutar con él, fueran una especie de vacaciones, así que no deberían hablar del resto del mundo, lo dejarían al margen.

Y entonces, mientras se encaminaban hacia sí mismos, a él le pareció como si se estuvieran volviendo más ligeros: así eran sus pasos o la sonrisa con la que ella se volvía para mirarlo o el sutil perfume en el que él se sentía envuelto. Así eran, sobre todo, sus pensamientos. Finalmente habían parado en una especie de quiosco por el canal de Saint-Martin donde, después de que ella hubiera estado un buen rato debatiendo con el chico del mostrador sobre qué ginebra poner en sus cócteles, habían bebido y comido algo. El resto del tiempo habían caminado, sintiéndose como suspendidos. A él le había entrado la duda de si estaría a la altura de dicha suspensión. No tanto por ellos, que se conocían desde hacía mucho tiempo; lo difícil era estar presente sin dejarse distraer por el mundo y sin caer en él. No era tan obvio, ya que para asomarse a lo eterno hay que ser capaz de escapar de la cotidianidad. Y esto le hizo pensar en cómo habían podido mantener su amor, en cierto modo, al margen de la historia, sin someterlo a ningún esquema y sin hacer que dejara de habitar la eternidad; lo habían dejado al margen del tiempo, intacto e ineluctable. Pero la verdad, se dijo, es que en aquella suspensión nada le parecía tan importante como el hecho de estar junto a ella.

Y, como si se tratara de lo mismo, se había acordado de cierto pasaje

de Homero en el que Héctor y Helena se cruzan de pasada cuando él va a llamar al orden a su hermano Paris. No se trata de un pasaje importante desde el punto de vista de la trama (son tan solo veinte versos), pero ella, Helena, le pide a Héctor que se siente a su lado. Y esto siempre le había parecido conmovedor. Así, mientras caminaban hacia la Bastilla, y sin tener nada demasiado urgente que decirse, a él le habría gustado hablarle de cómo, en su opinión, Helena y Héctor en realidad se amaban. Con esa clase de amor que a veces une a las personas sin que necesariamente tenga que alcanzar su realización, pero que precisamente por eso permanece intacto, ajeno al tiempo. Luego pensó que no hacía falta definir lo que les estaba pasando, aunque esta definición llegara de la literatura, y volvió a mirarla mientras caminaba, repleta de esa belleza suya, sin decirle nada más.

Y habían seguido uno al lado del otro, en silencio, al menos hasta que ella decidió decirle lo importante que había sido tenerlo cerca en los años de universidad. Y aunque había esperado a que él se decidiera a dar el paso, a menudo se había sentido perfectamente enamorada.

Eso había dicho: perfectamente.

—¿Perfectamente? —le había preguntado él.

—Sí —había añadido ella—, hasta el punto de querer escapar cada vez que te acercabas, aunque nunca te acercaste lo suficiente.

Habrían podido pasar toda la noche hablando de esos momentos en los que, cada uno por su cuenta, había sentido una gran necesidad del otro, sin que esos momentos hubieran coincidido nunca. Y fue entonces, sin dejarse atenazar por la añoranza, cuando a él le pareció que tenía que hacer lo que también Héctor debería haber hecho cuando, de pasada, se encontró con Helena: le dijo que siempre la había amado.

Lo hizo con la sencillez con la que se dice algo obvio, sin darle ningún énfasis; no era una declaración, sino una constatación a la que podrían no haberle dado ningún peso ni haberla acompañado de ninguna consecuencia.

—Llevo toda la vida amándote —eso le dijo—, siempre lo he sabido. Pero no es solo el cariño, tan pleno y vasto, que siento cada vez que pienso en ti. Es que este cariño no pide nada, me basta con saber que eres feliz, que estás a salvo, aunque lejos de mí, con tu familia. Me basta con eso.

—Aun así —había dicho ella—, ahora me gustaría que me besaras.

Segunda ponencia

El sueño de Agamenón

La noche posterior a la asamblea, Agamenón sueña con Néstor. Néstor es el más anciano de sus generales, por tanto el más sabio, el mejor consejero. Es significativo que Agamenón trate de entender, en un plano simbólico, qué dios se encuentra detrás de este sueño; es más, es el propio sueño el que se lo dice. He ahí la intención de Zeus: al soñar con Néstor está soñando con Zeus. Está claro que se trata de un sueño importante, de esos que no se olvidan, que permanecen mucho tiempo marcando el límite entre el inconsciente y la conciencia. La historia nos cuenta que, cuando a la mañana siguiente Agamenón sale de su tienda, se encuentra un poco aturdido y la voz divina lo siguen envolviendo, es decir, le sigue resonando en la cabeza y le estremece el alma. Será un arrogante, pero está claro que sabe lo que significa soñar con Zeus. Si queremos ver lo ocurrido a la inversa, Zeus se ha servido del sueño para llegar a Agamenón, al tiempo que el sueño se ha servido de Néstor, una persona que Agamenón conoce bien y le es familiar, para contarle lo que Zeus piensa.

Lo primero que nos viene a la mente, a estas alturas, es que los dioses y los sueños están en el mismo plano, un plano del que no tenemos conciencia ni control, que es muy profundo. Supongo que estamos hablando del método de cualquier interpretación psicoanalítica de los sueños. Pero no solo: cuando pensamos que los dioses están eclipsados de nuestras vidas, de nuestra actual secularización, nos olvidamos del hecho de que, mientras tanto, seguimos soñando. Sigue habiendo un plano, el de los sueños —que, por otra parte, es igual que una lectura poética de la realidad—, que gobierna el lado inconsciente de nuestra existencia. Pero lo interesante aquí es el hecho de que Agamenón, al soñar con Néstor, sabe que tiene que otorgarle un valor simbólico distinto, tiene la sensación emotiva de haber soñado algo muy importante. Y comprende que es Zeus quien le está hablando en sueños. La percepción de los sueños de Agamenón, y su elaboración, es la misma que ahora nosotros podemos tener.

Pues bien, Zeus le está diciendo que deje de hacerse el remolón y lance su ataque, la guerra tiene que comenzar. No es un buen consejo, porque induce a Agamenón a un error táctico, y a partir de ahí se produce la aplastante derrota militar de los griegos, aunque se trate de una derrota provisional, ya que terminarán conquistando Troya. El sueño es malicioso, no tanto porque ofrece un consejo equivocado, sino porque empuja a Agamenón y a los protagonistas de este drama a la destrucción tanto de griegos como de troyanos, y es una destrucción que Zeus ha querido. Lo segundo que hay que tener en consideración es que, por mucho que pueda parecer una escena marginal (a la que Homero dedica pocos versos), en realidad es crucial: si después de nueve años Agamenón sueña con Zeus y solo entonces forma a su ejército, significa (si hiciera falta repetirlo) que los dioses quieren esta guerra. Así pues, es un conflicto que viene desde abajo (o desde arriba), un conflicto de valores que emergen para chocar entre sí. Deberíamos leer todas las guerras de este modo (hablo de esas guerras que interfieren en nuestros sueños transformándolos en pesadillas), como si detrás hubiera un orden que domina lo bueno y lo malo de las naciones, y este orden se resquebrajara y las fuerzas que lo mantenían en equilibrio comenzaran a enfrentarse entre ellas.

En esta guerra bajo las murallas de Troya entran en conflicto los valores de lo femenino; pero no es una cuestión política, no tiene nada que ver con el feminismo o con el patriarcado, y mucho menos con la belleza como la entendemos hoy día. Es una cuestión de profundidad, de fuerzas que emergen de sus propias tensiones: la imagen que debemos esperar al final de esta historia es la de un terremoto (que, de hecho, llegará). Pero si la elección de Paris es el inicio, el momento en el que el conflicto toma forma, en el sueño de Agamenón el conflicto sale a la luz, porque los sueños son la manera en que lo profundo se manifiesta.

Así pues, Zeus está pidiendo que dé comienzo la batalla. De hecho, de ahora en adelante los dioses comenzarán a venir al proscenio para recitar su papel.

La batalla acaba de comenzar e inmediatamente la contienda se vuelve tan feroz que Paris, al ver a Menelao avanzar hacia él, huye. Luego es llamado al orden por Héctor, su hermano. Pero en ese momento pensó que lo mejor era tratar de resolver la batalla con un duelo, salvando la vida de muchos y, sobre todo, la integridad de la ciudad: el vencedor se quedaría con Helena. Aparte del hecho de que aquí nadie considera oportuno preguntar a Helena lo que ella quiere, tiene gracia que hayan tenido que esperar nueve años antes de llegar a una solución tan coherente y rápida. En cualquier caso, no me limitaré a considerar a Paris un cobarde, entre otras cosas porque es precisamente él quien pide el enfrentamiento directo. Lo que ocurre durante el duelo, en resumen, es que Paris tira primero su lanza, que golpea el escudo de Menelao sin hacerle ningún daño. Luego Menelao tira tan fuerte que logra traspasar tanto el escudo como la armadura de Paris, aunque solo lo alcanza de refilón. Si imaginamos la escena, supongo que a estas alturas Paris debe de estar, por lo menos, desconcertado. De hecho, Menelao arremete contra él con fiereza, lo coge por el yelmo, lo golpea contra el suelo, y luego lo lanza con todas sus fuerzas y trata de llevárselo, pero la correa del yelmo se rompe. Podríamos imaginar el duelo fragmento a fragmento, como en una película moderna, ralentizando los movimientos donde se quiere que recaiga nuestra atención, para después volver a una velocidad normal. Ahora Menelao ha arrojado el yelmo de Paris contra las tropas troyanas que se encuentran alrededor mirando, aunque Paris sigue en el suelo, y se le echa encima dominándolo con todo su cuerpo. Paris está paralizado de miedo, mientras Menelao lo mira con desprecio y rabia, mucha rabia, teniendo en cuenta que ahora, a sus pies, se encuentra quien durante diez años se ha estado acostando con su mujer. En ese momento Menelao vuelve a coger la lanza y, levantándola, se dispone a traspasarlo.

Está claro que está a punto de matarlo. Este es el momento en el que la imagen se detiene y comienza a ralentizarse, suspendida entre la pose escultural de Menelao y los ojos aterrorizados de Paris. El joven príncipe troyano está contemplando su muerte reflejada en el reluciente yelmo de Menelao. Ahora toda su vida pasa ante sus ojos y empieza a hacer repaso de las decisiones que ha tomado, de las personas a las que ha querido, quizá también del dolor que ha infligido. La conciencia de sí mismo toma forma y comprende lo que quiere, de qué parte está, qué prefiere, qué sentido le da a su vida.

Paris, a punto de morir, no piensa en la batalla, en el reto que ha perdido, en la guerra o en su condición (o no) de héroe; tampoco piensa en su reino, en el Estado, en la ciudad, no piensa en la familia, en sus hermanos y menos aún en sus amigos: Paris, a punto de morir, piensa solo en ella. Y su pensamiento es sorprendentemente claro, límpido, luminoso y, en este caso, también numinoso. Porque las decisiones que ha tomado, las personas a las que ha querido y el dolor que ha infligido se pueden reducir a una sola cuestión: Helena. Él piensa en Helena, en su amor, en el amor de ambos, y en su deseo. En mi opinión, piensa sobre todo en su cuerpo, piensa físicamente en ella, en cada parte de su belleza, piensa incluso en su olor más íntimo, y esto, todo esto, lo envuelve en el deseo que sigue sintiendo por ella. Todo en su vida, justo cuando está a punto de terminar, se reduce a una sola cosa: el deseo.

El deseo y la belleza

Lo suyo, por consiguiente, no es más que una grandiosa celebración del deseo, y me resulta difícil culparlo (y mucho menos tildarlo de cobarde), teniendo en cuenta cómo, en un momento tan definitivo, logra alcanzar un pensamiento tan elevado, misterioso y lúcido. Porque, a pesar de todos los pesares, está muriendo absolutamente fiel a su personaje; y porque no tengo nada claro que merezca la pena morir por dinero, por poder o por gloria, pero sí por esa pasión que nos quema por dentro y nos empuja hacia el amor. En cualquier caso, lo que está sucediendo es que el deseo en el que se deja envolver Paris, por el que se deja arrastrar, lo invade: no su deseo, sino el deseo como tal, el deseo de todos, la realidad misma del deseo, aquello que mueve el mundo lo invade haciendo que su decisión sea no solo definitiva, sino también dirimente y resolutiva. Eso hace de las fuerzas de lo profundo algo tan imponente que conlleva siempre una necesidad, y esta necesidad termina por arrollarnos o, en el caso de Paris, salvarlo de la muerte. En cierto sentido, al hacer su elección, Paris le ha brindado su mejor tributo a Afrodita, y por eso, en lugar de ser traspasado por la lanza de Menelao, se encuentra en el lecho con su mujer. Independientemente de cómo imaginamos esta escena, el resultado es el mismo: en lugar de morir, se encuentra una vez más amando a Helena. A mí, al fin y al cabo, me parece un buen resultado.

Mientras Paris está tratando de evitar que Menelao lo mate, Helena sigue el duelo desde los bastiones de la ciudad, junto a Príamo. La escena es igual de importante que lo que ocurre abajo, porque Helena contempla a sus dos maridos luchar por ella. Todos se han acercado a lo alto de las murallas para asistir al duelo, todos esperan saber cómo terminará, más que nada porque están convencidos de que, a estas alturas, la guerra terminará. Y todos tienen claro que la culpa, si se ha llegado hasta este punto, es únicamente de Helena. Pero Príamo mandó que la llamaran y ella salió de sus aposentos. Todos la ven llegar y se quedan estupefactos al percatarse, una vez más, de lo hermosa que es. En ese momento, el juicio moral (y social, político, militar) hacia esta mujer queda, en cierto modo, suspendido, como si se hubieran dado cuenta de que semejante belleza no puede deberse a los hombres. De esta escena nos asombran, sobre todo, dos cosas: la primera es la amabilidad (afectuosa) con la que Príamo trata a Helena; la otra, la melancólica humildad, y el sentimiento de culpa, que ella muestra estando ahí. Príamo la acoge como una hija, la trata con un cuidado que no se debe pasar por alto, precisamente porque proviene de un hombre tan carismático, de semejante talla moral. Las (pocas) escenas en las que aparece el rey de Troya rezuman siempre una infinita humanidad, y esta de un modo especial. Ahora Príamo sabe que Troya será destruida, así como sabe que la causa más evidente se encuentra precisamente en Helena. A pesar de ello, no vacila un instante, no solo al querer protegerla, sino al quererla como a una hija. Por supuesto, podemos decir que la considera una hija porque es su nuera, pero yo creo que Príamo de este modo no solo está protegiendo a Paris, y por tanto su elección de escapar con Helena, sino que protege lo que le ha movido a esa elección, es decir, una belleza tan misteriosa, sagrada y trascendente.

En esta tesitura se nos cuenta que, al inicio de la guerra, al desembarcar los griegos, Menelao y Ulises habían ido a negociar con Príamo para tratar de evitar lo peor. Pero, por muy bien que hablara Ulises y por mucho que sus palabras se parecieran a la nieve que cae para cubrirlo todo, Príamo no había dudado un segundo en rechazar la propuesta griega, que, obviamente, contemplaba la devolución de

Helena. El ejército con el que los griegos habían desembarcado era realmente imponente (la historia habla de miles de barcos). Incluso hoy día, si una gran potencia decidiera invadir un país, o una ciudad, desembarcando con una flota de miles de barcos (o sea, una armada entera, unos doscientos mil hombres), desde el punto de vista militar la perspectiva sería desastrosa para la ciudad. Así que los griegos desembarcan y, para empezar, van a pedir que les devuelvan lo que, en su opinión, se les ha quitado injustamente. Pues bien, Príamo, sabiendo a lo que se enfrenta, es decir, a la casi segura destrucción de su ciudad, se obstina en proteger a Helena. Y envía de vuelta a los dos embajadores. Yo no creo que sea una cuestión de principios, de arrogancia ni de táctica, ya que no hay valor estratégico en quedarse con la mujer de otro. Lo que Príamo está protegiendo es la belleza de Helena, pues desde el principio ha reconocido su importancia en el plano simbólico y, por ende, sagrado.

Así, mientras observa cómo luchan sus dos maridos, Helena —está claro que no debía de ser una situación fácil para ella— se cuestiona su propia integridad moral y se califica de «perra»; pero Príamo es aún más rotundo, claro en su certeza: «Son los dioses —le dice— los que nos están dando este destino, no es culpa tuya, ya que son los dioses». Con esta postura, que podría parecer fatalista, el rey está reconociendo la trascendencia que mueve esta guerra (como de hecho le dice), pero también la trascendencia de la belleza misma de Helena. Ella será una perra, como piensan todos a su alrededor, pero es su belleza la que lo mueve todo (y no solo esta guerra), y su belleza rezuma trascendencia. Helena es la necesidad de esta trascendencia, y eso es lo que Príamo está reconociendo, que colma con su propia necesidad, con tener que estar ahí. Como la clara y la yema de un huevo. Este hecho es tan importante que solo la sabiduría de Príamo puede llegar a reconocerlo, explicitarlo y expresarlo con tanta lucidez y con cierta valentía, vista la situación. En realidad, la misma Helena parece perpleja, entre otras cosas porque, con toda esa belleza, su alma está suspendida e incrédula, precisamente como la yema en la clara.

Afrodita

Pues bien, todo esto es por Afrodita. Es Afrodita la que mueve el pensamiento de Paris, es Afrodita la que lleva a Helena a los bastiones

de la ciudad para mirar el duelo desde lo alto y es Afrodita la que ilumina la mente de Príamo. Porque ella genera no solo el deseo, también la belleza: desde el momento en que la belleza es una suspensión de lo divino en el mundo, entre el cielo y la tierra, Afrodita está en todo. Todo tiende al deseo y esto es lo que nos empuja hacia la belleza.

Cuando Afrodita no existía, la tierra estaba aplastada por el peso del cielo y Gea sometida a la violencia de Urano, sin que fuera posible el paso del tiempo. Esto impedía que la tierra fuera fértil y que Gea pudiera engendrar hijos (se necesita tiempo para que las cosas ocurran). Hasta que Cronos, el último de los hijos que no encontraba espacio, separó a Gea y a Urano de su incesante cópula. Fue entonces cuando, de aquella separación, nació el deseo. El tiempo comenzó a correr y el cielo a cernirse sobre la tierra desde la distancia de un nuevo equilibrio. De este modo, el deseo se pudo expandir por el espacio que el universo le ha querido conceder. Por eso el deseo es universal, avanza como una ola y se expande como la niebla baja en las mañanas de invierno llegando a cubrirlo todo: el deseo de uno, cada deseo, puede llegar a cubrir todo el espacio posible hasta verse satisfecho.

Esta es Afrodita: la armonía del universo que mantiene en equilibrio el espacio entre el cielo y la tierra; el aliento del mundo que permite que el deseo tome forma, y el tiempo que lo aleja de su satisfacción. Está claro que el valor de esta diosa no puede reducirse, en nuestra mente, a la frivolidad de un vestido de tul (rosa). Por mucho que todo lo relacionado con Afrodita se vea empañado por una tosca simplificación, ahora más que nunca deberíamos reconocer su alcance y su peso real, por lo que no debemos infravalorar la importancia que le concede Paris y considerarlo algo efímero o un simple coqueteo. Tenemos tal vicio tratando de eliminar las distancias que nos separan, que sometemos el deseo a su inmediata satisfacción, con la ilusión de poder comprarlo. Así que perseguimos a Afrodita en los centros comerciales, apretujándonos entre nosotros, convencidos de encontrarla ahí. La reducimos a poco más que a una vedete, con el ombligo al aire, voz tontorrona, descerebrada, corriendo como loca con sus tacones de doce centímetros en medio del campo de batalla para tratar de alejar a su futbolista favorito de la violencia del combate.

Pero, aunque tratemos de ignorarla, lo cierto es que ella se

encuentra en el centro del universo. Si probásemos a imaginar el momento en que la materia comenzó a expandirse, las masas con su fisicidad y la distancia que crean con el cielo, veríamos que ese vacío se llena en el espacio que la materia ha dejado libre, y que ese espacio era ella. Ella es la que mueve las cosas, los objetos, las personas y los planetas a través de la forma en que se atraen entre sí y se iluminan los unos a los otros, creando una luz que al bies, con cada nueva inclinación entre las órbitas, da a todo forma, sentido y belleza. Afrodita es la fuerza de la gravedad que modela y deforma el tiempo y el espacio. Afrodita es la armonía, el equilibrio de las líneas, la justeza (y también la justicia), el bien en el sentido del bien compartido, de una sociedad equitativa, y por tanto la ausencia de poder, cuando los hombres logran estar juntos no por interés, sino por pasión, inteligencia y amor. Afrodita es, sobre todo, la belleza y nuestra necesidad de tenerla y mantenerla con nosotros. Y conduce al cambio incluso cuando no pasa nada, o cuando pasa lo que debía pasar: cuando crees que no has sucumbido a su poder, no complacerla es el mejor modo de favorecerla. Afrodita es el ventilador de techo en verano, el aire de la noche que suavemente lo cambia todo, las contraventanas entornadas que dejan pasar la luz sin que haya nunca una visión directa: Afrodita no conduce a una lectura explícita y clara. No es el mar (ese es Océano, el inconsciente), sino el viento que lo mueve, que lo transporta y lo insufla trayendo su olor hasta nosotros y embriagándonos el corazón. Afrodita es la espuma, y también la arena, los arrecifes, las rocas, la sal, las olas, el romero silvestre y el mirto en la árida vegetación mediterránea, los pinares, las dunas («deja un olor como a mierda seca junto a los arbustos impregnados de sol»), el cuerpo, la piel suave y enrojecida, los bañadores y la ropa ligera sin nada debajo, esa sensación de ausencia y de vacío que tenemos al volver a casa por la noche con la piel encrespada por la sal y la idea persistente de que solo el amor (y el sexo) podrán darnos paz, colmar y calmar nuestra alma por cómo, a lo largo del día, se ha dejado mover por las olas. Ella es la penumbra, la sutil ausencia de un significado claro, algo que nos atrae, pero no podemos comprender. Si lo dijéramos, perdería toda su consistencia. Afrodita encuentra su sentido en su no ser. Sin embargo, está ahí, lo sabemos perfectamente, la vemos pasar, es imposible ignorarla. Pero su comprensión es indirecta, se obtiene por sustracción, por ausencia, una comprensión dada por la distancia: desear lo que no tenemos es la verdadera

esencia del enamoramiento. Afrodita es ese dolor tan sutil que se vuelve lacerante, hasta el punto de llenar nuestra alma dándole, finalmente, sentido y plenitud, si bien es cierto que, para que crezca el alma, se necesitan más pérdidas que cualquier otra cosa, y es verdad que es «la ausencia el país del alma».

Psique

Así pues, en la eternidad de una relación sin romance y sin pasión se entrometió el nacimiento de Cronos, marcando el inicio del tiempo y el deseo en la distancia. Obligados a vivir en el tiempo, la única posibilidad es pasarnos el resto de la vida tratando de colmar esa distancia con nuestra alma. De modo que pueda comenzar a expandirse, ampliarse en esa carencia, llenándose de la ausencia, como una esponja. Si el dios más cercano al alma es Hermes, Afrodita le da forma y cumplimiento. De hecho, el mito nos cuenta cómo la diosa, jugándosela, casi rompiendo con el orden divino, decide apoderarse de Psique a través de Eros. Porque Eros es el que empuja el alma a llenar ese vacío. Siempre es Eros el motor de todo; él es la fuerza que empuja a Urano contra Gea, y Cronos el que quiere separarlos, el que nos empuja continuamente a juntarnos, a unirnos, a aferrarnos, a tocarnos.

Eros y Afrodita no son lo mismo; aunque Afrodita nazca de la tensión que provoca Eros, Eros es engendrado a su vez por Afrodita, dado que solo cobra sentido en la satisfacción del deseo. Por tanto, Eros es el instrumento del deseo para poder llegar a la profundidad del alma. Así pues, si bien es cierto que Afrodita es la armonía del cosmos, su belleza, el deseo se ve realizado en la distancia entre el alma y esa belleza.

Pero, al menos al principio, es como si la belleza del alma resultara incomprensible a ojos de la trascendencia. De hecho, la fábula nos cuenta que a Afrodita le irrita la ingenua fragilidad de Psique, su abismal profundidad, porque sabe que no le pertenece. Le asusta, casi le altera que los hombres veneren a esta cría como si fuera una diosa (o quizá en lugar de la diosa) y siente que esa belleza no le pertenece. Así que está celosa de Psique. Pero ¿qué tiene Psique que no sea de Afrodita?

Para entenderlo, para encontrar el modo de contener a Psique,

Afrodita le pide a Eros que la enamore. Es decir, que la atraiga hacia ella, o en otras palabras, que la reduzca al deseo. Eros aquí es un *dáim¯on*, un punto intermedio entre los dioses y los hombres, un punto de unión; podríamos decir que tiene la misión de descubrir de qué está hecha la belleza de Psique. Pero Eros se enamora, se pincha con su propia flecha y, precisamente en cuanto ser divino, se pierde también él en la incomprensión de lo que es el alma, y por ello se siente atraído. Lo que nos empuja hacia la belleza del mundo se pierde a su vez en la belleza de nuestra alma. El dios, secretamente enamorado de la muchacha a la que debía contener, decide que quiere tenerla, la rapta. A partir de ahí comienza el camino de Psique (un camino iniciático o de formación) que la llevará, incluso a través de grandes sufrimientos, a su propio cumplimiento. Pero es un camino que comienza por necesidad divina, porque Afrodita no logra comprender qué hace tan bella a esta muchacha mortal.

Una suspensión de la historia

Me imagino que en ese momento también Helena y Paris tuvieron que enfrentarse al hecho de haber dejado al resto del mundo fuera de su habitación. También me imagino que lo hicieron revolcándose entre las sábanas, pero al final lo que obtuvieron fue una suspensión de la historia. Escapar al tiempo. En el fondo, era eso lo que había prometido Afrodita y es lo que les ha ofrecido. Así que la diplomacia, los ejércitos, la política, el poder, la guerra, la gente, las otras vidas, el curso normal de los destinos, el mundo, la familia, los maridos, las mujeres, los hijos, el trabajo, el deber, la utilidad, el beneficio o la solvencia y todo lo que nosotros (fuera de esa habitación) estamos acostumbrados a considerar progreso normal ha perdido cualquier valor en el momento en el que ellos han comenzado a perderse en su mejor lecho: lo único que cuenta es el deseo del otro. Es como si esa suspensión hubiera salido de su habitación bajando por las calles de Troya y luego trepado por las murallas hasta llegar al campo de batalla. Entonces también todo lo demás, por un momento, se ha parado.

En teoría, como resultado de los acuerdos alcanzados, una vez

terminado el duelo debería terminar la guerra. El trato era que el vencedor se llevaría a Helena y sus tesoros, tras lo cual los griegos podrían volver a casa y Troya no sería destruida. Menelao ha ganado el duelo (por abandono del juego, hoy diríamos un 3 a 0), así que Helena tiene que volver con él. En cambio, está ahí plantado, mirando el polvo a sus pies, donde poco antes se encontraba su enemigo. En estos momentos una extraña suspensión los envuelve a todos, precisamente cuando pensaban que la cuestión se había resuelto y estaban listos para hacer las maletas (como se dice en estos casos) y volver a casa. Pero delante de Menelao no se encuentra ni el derrotado ni mucho menos el premio ofrecido. El viento ha dejado de soplar y el polvo de caer. En esta suspensión, Menelao ha empezado a despojarse de sus armas.

Imaginémonos una piedra que cae, una esfera que se desliza por un plano, un temporal que se acerca, una inexorable ola que crece, la velocidad con que la luna se mueve en el cielo. Pues bien, esta determinación, la forma en que los acontecimientos no pueden detenerse, es la Necesidad. Los griegos incluso le habían dado nombre, Ananke, y era ella la que imponía su juego a los demás dioses.

Pero antes que en el Olimpo, la necesidad (sin tener que darle una inicial mayúscula) debe analizarse desde nuestra perspectiva interior. Creo que de ella procede nuestro sentido de lo sagrado, el vínculo indisoluble con el que percibimos la trascendencia. Lo que no puede ser controlado, sino que más bien gobierna nuestras vidas. No hay una imagen que la represente, un personaje que recite su parte. Ananke no tiene encarnación ni templos, precisamente porque es lo sagrado que hay en nosotros, que nos impone su fuerza y mueve nuestra historia, la distorsiona, la extravía, desvía su curso, actuando de manera independiente a nuestra voluntad. Pero, a pesar de sentirla en nosotros, no podemos imaginarla ni brindarle tributos porque no hay forma de modificar sus intenciones; es tan solo la percepción de algo que nos empuja, nos arrastra, nos instiga por encima de nuestra voluntad.

La guerra y la Necesidad

La guerra parece, sin duda, la mayor expresión de la necesidad (y, por tanto, de la trascendencia). La guerra se encuentra tan terriblemente próxima a lo sagrado porque la necesidad en la guerra es casi absoluta. Una guerra no se puede interrumpir; se pueden buscar acuerdos para evitarla, pero hay algo que hace que la guerra sea ineluctable. Una vez que empieza, debe continuar hasta su cumplimiento. Por eso, me imagino, las guerras duran años de devastación, van más allá de cualquier conveniencia o necesidad. Es como si hubiera cierto grado de destrucción, antes del cual no se puede detener.

Así pues, la cuestión, más allá de las buenas intenciones de Paris y de la disposición mostrada por Menelao, es que esta guerra debe continuar hasta su devastadora conclusión. Algo así como si Atenea les estuviera diciendo que vale, ya habéis jugado un poquito, habéis hecho vuestros pactos, vuestros duelos, muy bien, buenos chicos; lo habéis intentado, pero ahora tenéis que luchar. Y es una constatación de Atenea precisamente porque es una constatación racional, objetiva, casi obvia. Y eso que Ares todavía no ha llegado, y quizá sea este el problema: hasta que no llegue el feroz dios rojo, ninguna guerra puede darse por comenzada, y en consecuencia tampoco terminar.

Es una cuestión que no logramos entender. Como si solo ahora, después de siglos en los que la humanidad ha convivido con la necesidad de la guerra, estuviéramos comenzando a considerar la posibilidad de que, en el fondo, la necesidad no sea tan necesaria, y de algún modo pueda ser eludida. Efectivamente, hubo determinados momentos, en especial en el siglo pasado, en los que se pudo detener una guerra: unas veces supimos aprovechar la ocasión y otras no. Y por mucho que la paz sea una posibilidad que se puede aplicar, seguimos teniéndola presente, y algo me dice de que cada vez habrá menos pacifistas dispuestos a acabar debajo de un tanque para detener una guerra. Sabemos que, más allá de nuestras mejores intenciones, las guerras avanzan con la misma obstinación con la que esos tanques ignoran a quien trata de interponerse ante ellos. Y lo sabemos porque así funciona Ares.

Ares es la guerra, la violencia física, la brutalidad, la sangre, la rabia, la tierra, las trincheras, las manos sucias de grasa y sudor, la tensión, el estómago, los puños cerrados, la necesidad de llegar a las manos, de

empujar y de estrujar, de liarse a patadas con la pared, un grito feroz y el cielo rojo encendido por el sol; los ejércitos desplegados, el campo de batalla, el destello de las armas, los uniformes, las armaduras, los cañones, los estandartes, los tambores, las bombas, el olor del napalm por la mañana, las gorras, los cascos, las boinas y los abrigos con los botones de hueso, la pipa, el capitán, las camisetas de rayas, los submarinos, el abismo y la destrucción. Pero la verdad es que todo esto, por mucho que pueda aterrorizarnos, nos atrae porque la guerra, en su más dura y violenta esencia, es auténtica.

Junto al amor, la guerra es quizá lo más auténtico a lo que podemos enfrentarnos y, con su cruda verdad, nos muestra la esencia más profunda de las cosas. No estoy diciendo que la guerra no sea un engaño al servicio del poder, sino que en la guerra todo termina, tarde o temprano, por mostrarse como es. En la guerra el hambre es hambre y la amistad es amistad, el valor es valor, el miedo es miedo, la desidia es desidia, el amor es amor, el dolor es dolor, la piedad piedad y la maldad maldad. En la guerra no puede haber ficción, quizá engaño, pero nunca ficción. Así la maldad llega a convertirse en salvajismo, la fuerza en destrucción, la compasión en amor y la amistad en un cuidado al que no se le escapa ningún detalle. Por tanto, es esta necesidad la que se esconde detrás de la guerra y la que nos empuja hacia ella. Porque entonces cada cosa se entiende como es, no hay malentendidos, todo lo que sube tiene que bajar, cada personaje en escena es fiel a sí mismo, solo puede recitar su parte (el que parecía buena persona se revela un dictador, y el que parecía tan capaz, un inepto). Ares no es un dios que requiera grandes interpretaciones, no resulta complicado en sus atributos, y menos hipócrita o contradictorio; atroz quizá, pero no contradictorio. Él es como es, tal como lo vemos: la guerra.

Tenemos que entender que la trascendencia en la guerra no tiene término medio, no admite tintes ni ambages. Quizá por eso nos resulta fácil hacer guerras por motivos religiosos, porque la guerra es la religión (y la religión es la guerra. «No vine a traer paz, sino espada» no puede llevar a confusión). Como ocurre con la trascendencia, la verdad de la guerra encuentra ahí mismo su cruda realidad. Y si no podemos imaginar una adhesión religiosa que no sea plena, a una guerra hay que adherirse totalmente. Los votos de los caballeros, la

lealtad a la bandera, el sacrificio del individuo, la coronación de los emperadores, los soldados de Cristo y, a su modo, también los jesuitas son expresiones de una misma devoción religiosa a Ares. Ares es un dios como los demás. Así que tal vez deberíamos tomarlo como una especie de enseñanza budista sobre el misticismo. Para ver la luz de dios hay tres formas: pasar la vida aislados en una ermita, entrar en combate o acariciar a un leproso (con esta última e inédita opción, el mensaje evangélico fue realmente revolucionario).

Las guerras, como las epidemias y la furia de los elementos, nos acercan con rapidez a nuestra necesidad de lo sagrado. Por eso reconocemos al papa que desde lo alto de los escombros bendice a la multitud, o en medio de la plaza, bajo la lluvia torrencial, invoca el final de la tormenta que se abate sobre nuestra barquita. Porque reconocemos nuestra necesidad de sacralidad y confiamos en su explícita capacidad (la del papa) de dirigirse a Dios. Lo cierto, por muy absurdo que pueda parecernos, es que lo sagrado entra en las guerras con enorme facilidad. Y por eso es tan difícil practicar el pacifismo, ir con las manos desnudas ante un dios para tratar de detenerlo, teniendo en él una fe ciega. Por tanto, comprender la guerra no quiere decir aceptarla, sino conocer el dios que la gobierna. En el «Himno a Ares», Homero pide al dios su fuerza guerrera para frenar la ira que nos empuja a la espantosa batalla, es decir, para tener el valor de respetar la paz. No es Atenea la que trae la paz, sino Ares: la paz no tiene que ver con la estrategia, la táctica y, por tanto, la política o la diplomacia, sino con la guerra misma, porque es su otra cara, así que se obtiene mediante negociación y un enorme valor. Solo quien entiende y conoce la guerra sabe adentrarse en ella para hacer que termine. Pero hasta que Ares no imponga todo su poder devastador sobre nuestra escena, y hasta que no vayamos al frente a mancharnos las manos de polvo y sangre, no será posible pedirle el valor de restablecer la paz.

Como en cada tormenta, hay un momento, antes de que comience, en que el aire se detiene y el tiempo se contrae quedando suspendido. Ese momento está ahí, tal vez, para crearnos la ilusión de que existe una alternativa: la guerra no podrá darse por comenzada hasta que esa

alternativa no sea aniquilada con la llegada de Ares; pero, una vez que comience, no habrá forma de detenerla. Ahora, por mucho que al fondo de nuestro horizonte se esté avecinando con todo su fragor el fuego llameante, el tiempo sigue parado y Helena y Paris tratan de mantener entre las sábanas esa suspensión. Y mientras Menelao se está despojando de sus armas, alrededor solo hay silencio.

Si observamos con atención la escena, además de Menelao podemos ver la avispada mirada de Diomedes, que observa con la inteligencia de Atenea. Un poco más allá, un soldado de infantería troyano, un tal Pándaro, está sacando una flecha de su aljaba. Es uno de esos instantes en los que el mundo se detiene, poco antes de que todo empiece a suceder a gran velocidad, para luego precipitarse, a la misma velocidad, hacia la ruina.

La otra mitad de la guerra

Si los griegos creían en dos dioses diferentes para la guerra, no creo que fuera por superposición o por derroche de energía divina, sino más bien como constatación de que la guerra es demasiado importante para que solo un dios se ocupe de ella. Así pues, debemos suponer que tiene dos caras opuestas o, mejor dicho, contrapuestas y complementarias: dos aspectos diferentes que no pueden atañer al mismo dios. Si a Ares le compete únicamente la guerra, Atenea es también la diosa del trabajo manual, de la organización, del tejido, del pensamiento inteligente, de la planificación y del control, de la visión a largo plazo, y por ello de la estrategia; y también de la guerra o, mejor dicho, de cómo aplicar todo esto a la guerra. Me imagino que, en tiempos de la destrucción de Troya, guerra y política podían, en cierto modo, coincidir, por lo que sería más fácil pensar en Atenea como el pensamiento político y en Ares como la realización de ese pensamiento en sus extremos (su continuación por otros medios, que diría Clausewitz). Pero, en nuestro drama, Atenea interviene de manera comedida, dirigiendo el pensamiento de un determinado héroe hacia una dirección precisa. Se trata de fogonazos, más que de iluminaciones propiamente dichas, pero bastan para hacer que un héroe actúe de manera resolutiva. Y la resolución afecta a la batalla en particular o al conflicto en general.

Es bastante difícil entender adónde quiere llegar Atenea, o en qué

está pensando verdaderamente; ahora están sucediendo dos cosas atribuibles a la diosa de los ojos resplandecientes, pero que parecen afectar a bandos opuestos. La primera se soluciona enseguida y está en línea con la intención táctica de la diosa: la guerra no debe terminar, sino comenzar en serio. Los acuerdos suscritos por Agamenón y Príamo, que deberían resolver la cuestión con un duelo entre Paris y Menelao, deben romperse. Por eso Atenea elige al primer soldado de infantería troyano con suficiente valor para dirigir su flecha contra Menelao y le deja disparar. Y he aquí que Pándaro observa a Menelao, que está expuesto porque se está quitando las armas, y el rey de Esparta resulta herido: se ha roto el trato, la batalla puede reanudarse. Si lo pensamos, la ineluctabilidad de esta escena es bastante impresionante (incluso quitando la influencia de Atenea). Pándaro hace lo que no debía hacerse; casi parece una comedia donde, después de meses de sutil diplomacia, todo salta por los aires porque un aplicado general (que no puede soportar las maniobras tácticas de los políticos y en el fondo cree que es la única forma de resolver determinados asuntos) pulsa el botón rojo que da la orden: fuego.

Así pues, Menelao ha sido herido y se reanuda la batalla en todo su deslumbrante fulgor. Pero estamos en la premisa. Todavía no ha sucedido nada de lo que cabría esperar de esta historia. Porque, según se cuenta, el primero en reaccionar es Diomedes. Y si Atenea mueve la flecha de Pándaro, también ella dirige la mirada de Diomedes hacia aquella flecha. Y no es casualidad, Atenea le prefiere a él frente a los demás precisamente por su capacidad visionaria. Lo que sucede es que la batalla se reanuda y, en medio del tumulto, Diomedes empieza a ver lo que los demás no ven.

Si es verdad que los dioses actúan a través de los héroes, Diomedes en este momento de la historia puede verlos actuando en la batalla. Y esta capacidad de visión, que solo él tiene, le viene precisamente de Atenea. Por otro lado, Atenea es una lechuza que ve incluso cuando y donde los demás no pueden, es la diosa de la inteligencia con capacidad de ver las cosas, de preverlas antes de comprenderlas. Así pues, la visión que Diomedes logra tener de lo divino le pertenece a ella; la historia es clara a este respecto. Mientras tanto, Diomedes ha resultado herido también por Pándaro, y está tirado en el suelo. Solo cuando Atenea aparece en medio de la batalla, él se saca la flecha del hombro y con vigor renovado arremete contra los troyanos. Pero ¿qué significa ver a los dioses? ¿Y por qué es una diosa la que permite a

Diomedes hacerlo?

Quizá deberíamos leer esta paradoja teológica como una ocurrencia narrativa de las buenas para resolver un problema que, de otra forma, habría quedado sin resolver. Pero aquí, el verdadero problema es precisamente teológico, porque el divino ha decidido mostrarse en el momento en que el conflicto con lo divino se prepara para llegar a su ápice. Por tanto, lo que cabe esperar, tanto en esta como en otra guerra, es que los dioses se muestren en su más profunda esencia. Y si tratamos, por todos los medios posibles, de escapar, es porque lo único que cabe esperar de la guerra es la verdad de las cosas en su esencia. En estas historias los dioses insuflan a los héroes fuerza, sabiduría, fascinación, inteligencia, precisión en el tiro, velocidad, argucia o buenos argumentos en su discurso. Así funciona la relación entre los dioses y los héroes. Si estos son los mejores hombres es porque saben tener una relación privilegiada con lo divino. Pero aquí lo divino le está ofreciendo a Diomedes la capacidad de ver lo divino, lo cual no creo que ocurra en otra parte, y es algo —al menos así me lo parece— bastante extraordinario. Atenea le enseña a Diomedes las cosas como son, no en el mundo, sino en lo sagrado, en lo que podría interpretarse como una visión mística. Diomedes comprende que la guerra no ha terminado, y mientras Menelao está a punto de ser alcanzado por la flecha de Pándaro, él ya está reaccionando a la ruptura de los pactos. Diomedes dominará este momento de la batalla, pero desde el principio ve la guerra como lo que es. Obviamente, él no la convierte en una cuestión religiosa o filosófica, y se centra en lo que se hace en una guerra: luchar.

Mientras tanto, lo que sucede es que Eneas está causando estragos entre los griegos. No Héctor, sino Eneas. Él es un héroe extraño, su fuerza y su determinación se pueden comparar con su empatía (a la que Virgilio llama *pietas*). Eneas es esa clase de soldado que, antes de hacer explotar la base enemiga y salvar a cuatro de sus mejores compañeros, vuelve para llevarse a un cachorrito y no dejarlo en manos del enemigo. Pero también Eneas es hijo de Afrodita, y eso le convierte en la mejor esencia de su ciudad: un cuidado y una devoción especial por la belleza (en el sentido más amplio del término), porque

no hay otra forma de que la belleza pueda darse, comprenderse y compartirse, sino a través de la empatía. Como ocurre con los héroes, su mayor fortaleza es también su punto débil, y para Eneas su debilidad se encuentra en ser hijo de Afrodita. Es esto lo que Diomedes ve en Eneas y esto lo que quiere combatir.

La escena es confusa. Diomedes ataca a Eneas, que cae herido. E inmediatamente llega Afrodita para alejarlo de la batalla envuelto en niebla. De este modo, Diomedes ataca a Afrodita y la hiere también a ella. Por tanto, en esta guerra hasta los dioses terminan por verse expuestos, como si desvelar la trascendencia estuviese siendo cuestionado. En este momento, como Diomedes puede ver a la diosa, se atreve a reprocharle: «¿Qué has venido a hacer aquí, al campo de batalla? —le dice—. No son asuntos tuyos». Es un reproche que perfectamente podría venir de la mismísima Atenea, quien, en cambio, en medio de este tumulto se encuentra de maravilla. Pero el descaro de Diomedes es blasfemo. ¿Quién es él para juzgar o decidir lo que puede hacer o no una diosa, o dónde comienza y termina su campo de acción?

Yendo más allá de la gesta de Diomedes y de su extraordinaria fuerza, después de herir a Afrodita aparece Apolo para protegerla y hacerle de escudo, sacándola del campo de batalla. Si es lo sagrado lo que está siendo cuestionado, el dios de la purificación llega para devolver lo sagrado a donde pertenece, es decir, a una distancia adecuada de los hombres. Pero inmediatamente después llega también Ares decidido, él sí, a reaccionar lo más violentamente posible ante la blasfemia de Diomedes. Es como si quisiera responder a esa bromita fácil de a quién le compete qué en materia de batallas, piedad o ternura, mostrándole cuál es su ámbito: la batalla es solo asunto de Ares. Como buen soldado, Diomedes no se deja intimidar; sin duda está familiarizado con el dios del fuego y sabe que la verdadera forma de venerar a Ares es luchando, así que arremete contra el dios y le golpea. Pero, a estas alturas, Diomedes ha llegado hasta el final, ha visto todo lo que podía ver y ha desafiado todo lo que podía desafiar. Ha llegado a desnudar el orden divino, a desvelarlo, a hacer mella en él y a herirlo. Igualmente hay que decir que, en este momento, en el campo de batalla hay una densidad divina bastante inusual: Atenea, Afrodita, Apolo y Ares. Nos surge la duda de que no sea la acción

divina la que está saliendo a la luz, dejando que el más atento de los héroes pueda desvelar su profundidad. Sea lo que sea, la cuestión es que Ares resulta herido y lanza un grito inhumano, un grito imposible de ignorar.

No me parece extraño que un dios pueda combatir, o luchar, contra un héroe (si puede hacerlo Jacob toda una noche bajo una tienda en Palestina, no veo por qué no puede hacerlo Diomedes una calurosa tarde bajo las murallas de Troya); y menos aún que lo haga el dios de la guerra. Combatir es la manera en que Ares está en el mundo y es normal al combatir resultar herido. Al final del combate, como al final de cualquier lucha, lo más importante es que el dios termine por revelarse. Aquel furioso grito de guerra es la evidencia más clara: es Ares. Ha llegado. Como una inesperada llamarada que reverbera por toda la llanura iluminándola de rojo para que todos puedan sentir su feroz presencia: Ares. Así pues, la guerra ha empezado y ya nadie podrá detenerla antes de que la devastación lo cubra todo. Me inclino a pensar que Atenea, entre bastidores, sonríe satisfecha.

El campo

Hay que imaginar a estos chicos en un campo de tierra, o en el mejor de los casos de hierba, mejor si son número par, hasta veintidós va bien, aunque también pueden ser menos. Se mueven juntos, mirando lo que hacen los demás, esperando y escuchando; hablan poco, más bien gritan, y a cada grito corresponde una acción o una petición, un requerimiento. Como en una batalla o en un enfrentamiento, si todo va bien, el que ataca logra llegar al fondo o, si quien defiende se lo impide, se detiene. Por detrás se los ve hermosos, con sus camisetas rojas, las piernas al aire, los pies listos para tocar la tierra incluso antes que la pelota, para darle fuerte. El busto recto y la mirada al frente para entender qué está pasando, qué podrá pasar y qué pasará. La espalda tensa, la línea de los músculos dorsales que consiguen frenar el sudor, los hombros erguidos en el campo y en el mundo. Corren a sabiendas de que pueden imponer su fuerza a los demás, y con una indefinida necesidad de amor. De repente se paran, miran, vuelven atrás, señalan hacia delante, expresan a gritos su decepción o su aprobación; luego, con la atención de un animal, esperan poder entender si no ha llegado ya el momento de apretar. Y cuando intuyen

que ese momento ha llegado, salen. Uno va con la pelota en los pies, los demás lo siguen antes de intuir qué querrá o qué logrará hacer. Y cuanto más avanzan, más cambia la geometría de su disposición sobre el campo, dibujando nuevas figuras. Todo lo que puede ser previsible no debe encontrar oposición en la inteligencia y en la velocidad que los defensas están ofreciendo. Sin embargo, en el último momento regatea, se desmarca y, cuando él solo, delante del portero, está a punto de tirar, acelera y se aparta, hace un tiro en parábola desde el lateral, desde el lado opuesto otro atrapa la pelota al vuelo con el empeine y, con un tiro de vaselina, despista al portero. El grito es su satisfacción, pero inmediatamente vuelven con la pelota en mano, listos para volver a empezar: atacar, defenderse, lucha, polvo y sudor: Ares. Es esto en lo que debemos pensar, en estos cuerpos, en toda su energía y pulsión, en este amor concentrado en la belleza de su juventud.

La lucha, la fuerza y la guerra

Ares es masculino (con las amazonas, el mito prevé que las mujeres sean guerreras y, por tanto, masculinas, dejando claro que también las mujeres tienen que ver con el dios de la guerra), Ares es definitivamente masculino. Nacido de Hera y de Zeus, su único hijo junto a Hefesto, para los griegos Ares significa violencia. Pero para los romanos —máxima expresión de lo que a la guerra se refiere—, su correspondiente, Marte, estaba vinculado a la fuerza, y por tanto a la juventud, a la primavera y a las flores. Cuenta la historia que Hera, envidiosa de que Zeus se hubiera otorgado el poder de concebir a Atenea sin ella, había tratado de hacer lo mismo. Y le había pedido a Flora una planta que pudiera dejarla embarazada sin necesidad del semen de Zeus, y así se había quedado embarazada. Por tanto, que la guerra provenga de Hera, mujer, señora y reina de todos los dioses, es un hecho que no debería pasarse por alto. En nuestra historia es ella, más que el resto de los dioses, la que aviva la batalla; su único y constante objetivo (parece no pensar en otra cosa) es la destrucción de Troya. Y esto nos muestra que la violencia y la fiereza, en lo femenino, puede volverse total.

Ares no es solo la centelleante violencia de la guerra, sino también el erotismo y la fuerza de la juventud, un erotismo totalmente masculino: dos cuerpos jóvenes y fuertes, musculosos, bellos, que se entrelazan, se tensan, se detienen, se excitan, se sujetan y se aprietan entre sí, volteándose. Para pelear hay que escucharse, y el entendimiento intelectual se vuelve físico, la intimidad de la mente se vuelve la del cuerpo, en la amistad se entromete Eros. Por eso, si este erotismo masculino puede ser autónomo, el deseo de Ares, en cambio, busca su cumplimiento en el erotismo femenino de Afrodita, visto que son complementarios. Esto muestra un vínculo que normalmente tratamos de ignorar: la fuerza y el amor, el amor y la fuerza. Al igual que tratamos de relegar a Afrodita a los espacios asfixiantes de los centros comerciales más que al polvo de los campos de batalla, seguimos olvidándonos del hecho de que Ares es su único amante, por decirlo de alguna forma, acreditado. Y no se trata de que a ella le pueda gustar el sexo violento: Afrodita no es la diosa del sexo, sino del deseo, de la pasión, de las flores, de la ternura amorosa (su mito, dicho sea de paso, siendo claros, no habla en absoluto de una mujer que esté con un hombre violento). Al parecer, cuando Hefesto, esposo de Afrodita, empezó a sospechar de Ares, fabricó una red tan fina que resultaba invisible y se la arrojó a los dos amantes cuando estaban juntos en la cama. Así reveló su engaño, pero al mismo tiempo los unió en un vínculo indisoluble. Entonces todos los dioses se acercaron a ver. Este era el objetivo de Hefesto, que se conociera la traición; ver a Afrodita y a Ares en la cama debía de ser un espectáculo, cuando menos, fascinante. Por eso, Afrodita y Ares, amor y guerra, están unidos por una red invisible que normalmente no reconocemos, pero que nos habla de que en la guerra hay una profunda belleza. Y nos habla también de que la única cosa cercana a la guerra para poder contenerla es el amor.

Si es cierto que la guerra mueve fuerzas incontrolables, en cualquier guerra queda espacio para el deseo; a pesar de su fragilidad, en el fragor de la batalla siempre está Afrodita. Paris ha sabido pensar en ella, reconocerla, darle su espacio, incluso en esa escena tan sucia de polvo y óxido. Diomedes ha sabido verla y ha querido burlarse de ella y herirla, o quizá le asustara esa posibilidad. Pero ha llegado Ares y la devastación del dios de los ojos de fuego ha comenzado a cubrirlo todo.

Justo después de la llegada de Ares (finalmente) comienza la guerra con toda su atroz necesidad, pero en medio del combate sucede algo insólito por su importancia: Héctor se retira del campo de batalla.

Héctor es el jefe del ejército troyano, y si por una parte nos sorprende que abandone a sus tropas mientras estas pelean, por otra intuimos que puede deberse a una exigencia militar, o estratégica, de orden superior. Estamos acostumbrados a pensar que vuelve a la ciudad para despedirse de su mujer y de su hijo Astianacte, pero cuesta creer que sea esta la exigencia estratégica de orden superior. Detrás debe de haber algo más importante, aunque luego aproveche para despedirse de Andrómaca, Astianacte y para llamar al orden a su hermano Paris. Héctor entra en la ciudad para pedir a su madre, y a las mujeres de Troya, que recen a Atenea. Porque necesita imperiosamente que la diosa apoye a los troyanos en la batalla.

Este es un hecho crucial; aparte de poner de manifiesto la sensibilidad militar y el conocimiento de Héctor, dirige nuestra atención hacia Atenea. Precisamente porque Héctor ha intuido enseguida que la furia destructiva de Ares, que ha explotado con toda su violencia, no podrá detenerse; pero igualmente sabe que esa explosión de fuego puede contenerse porque la otra mitad de la guerra es de Atenea. La inteligencia estratégica, la visión de futuro y la táctica son un intento no tanto de detener la violencia como de controlarla o, mejor aún, de dirigirla en su propio beneficio. Esto es lo que está intentando hacer el comandante en jefe del ejército troyano. Consciente de que en esta guerra nadie tendrá escapatoria, se dirige a la única posibilidad de contenerla: Atenea.

Atenea tiene una relación especial con Troya; la ciudad fue fundada en el punto donde la diosa arrojó el Paladio, una estatuilla, una imagen que representaba a Palas, su mejor amiga. Por tanto, la ciudad nace en torno a un templo construido en honor a Atenea, para custodiar su muñeca. El templo y la estatua constituyen los cimientos más antiguos de Troya y —junto a las murallas construidas por Apolo y Poseidón— su más sólida protección. Solo la imperturbable astucia de Ulises conseguirá sortear esta protección invadiendo la ciudad. Y será él quien robe el Paladio para después atravesar las murallas con el truco del caballo, aunque sin el Paladio la ciudad se vuelve

vulnerable. Así que, por mucho que Troya haya sido fundada bajo la protección de Atenea, durante la guerra la diosa no está de parte de los troyanos. Queriendo darle esta interpretación, desde el principio toma partido por los otros. Por tanto, en el Paladio surge una contradicción, una incongruencia, que es inherente a la ciudad.

Atenea

Palas era la amiga del alma de Atenea y, podemos imaginar, la primera por la que se deja llevar por un sentimiento de empatía y amor. Pero, mientras las dos juegan a la guerra, Atenea mide mal su fuerza y acaba matándola. Frente a este hecho tan fuera de su alcance, y de su control, la diosa crea una estatuilla de madera para simbolizar el luto. Más tarde, devastada por el dolor, lanza la estatua desde lo alto del Olimpo. Esta escena nos ofrece una imagen de la diosa totalmente opuesta a la habitual. Porque Atenea —figura que fascina a todas las mujeres— es la quintaesencia del control. Si lo pensamos, todo en ella nos lo recuerda: el tejido, la artesanía, la política, la estrategia, la inteligencia, la organización, la fuerza mental, la relación privilegiada con el padre que nunca se convierte en deseo (y por tanto en incesto), obviamente la elección de la virginidad, y así hasta llegar a su coraza, su yelmo y el escudo con el rostro de Medusa. Para ella todo es control. Al contrario que Artemisa, Atenea quiere permanecer virgen para evitar que las relaciones se le vayan de las manos, y aun así (al contrario de Artemisa) teje relaciones casi exclusivamente con hombres. Ella es la protectora de los héroes y por eso tiene, ante todo, cierto dominio mental sobre ellos. Pero el control es incompatible con el deseo, es lo contrario a él. Disfrutar del sexo, abandonarse a la pasión, Atenea ni se lo plantea. De hecho, no tiene relación con Afrodita (esa sí que se ha dejado llevar) y no le pide, bajo ningún concepto, ayuda, como hace Hera. Más bien la ignora. A sus ojos, la pasión y el deseo no existen.

Todo esto convierte a Atenea en la verdadera diosa del trabajo. Esos jefes que (ilegalmente) en las entrevistas de trabajo tratan de averiguar si sus dependientas tienen la intención de tener hijos, harían mejor en preguntarles cuán devotas son de la diosa. E igualmente se

equivocarían, porque Atenea puede ser madre mucho mejor de lo que cabría esperar: con los héroes tiene una relación maternal, de custodia, protección y educación; además, cuidar de un hijo significa controlar su crecimiento. En el fondo, desde su punto de vista no hay nada mejor, sobre todo porque en esta relación está prohibido el erotismo o la pasión. Para Atenea un hijo (chico) es la cuadratura del círculo, solo hay que encontrar el modo de evitar el fastidio del sexo para hacerlo, y los nueve meses de embarazo.

En nuestro caso, Hefesto, ilusionado con la idea de poder gustarle, como lo estaría cualquier hombre ante una mujer de semejante porte, la invita a cenar. Ella acepta, pensando, a saber por qué, que entre los intereses del dios se encuentran solo las llamas y las armaduras. Supongo que realmente lo podemos imaginar como una invitación a cenar; además, Hefesto, dios del fuego, debe de ser un excelente cocinero. Para la ocasión habrá preparado unas memorables chuletillas de cordero a la plancha y, conociendo a la chica, también gazpacho, *tapenade* y humus de aperitivo, además de una ensalada de naranja, hinojo y aceitunas negras. Si a esto añadimos un excelente vino, el resultado será una cena muy agradable, repleta de conversación y viejas historias de guerra y forja. Todo maravilloso si no fuera porque Hefesto no puede evitar enamorarse de una mujer tan bella, altanera y distante. Atenea, por su parte, ni siquiera se da cuenta; concentrada en sí misma, ni se imagina otra posibilidad. Como decíamos, el sexo, el amor y el deseo son un modo de interpretar el mundo que le resulta ajeno, los ignora; y este es su verdadero problema, que ignora todo lo que no le pertenece.

En cualquier caso, con Hefesto, cuyas habilidades amatorias no pueden ponerse en duda (en el fondo, no deja de ser el marido de Afrodita), la cosa termina con él intentando abrazarla y ella lo esquiva, bastante irritada. ¿Cómo se le ha podido ocurrir algo así? (pues sí, ¿cómo se le ha podido ocurrir?). Se lo dice con una convicción moral que apunta hacia el sentimiento de culpa. «¿Se puede saber qué pinta aquí esta historia de sexo? Lo has estropeado todo». Pero mientras ella se indigna, altiva y replegada sobre sí misma, no se da cuenta de que Hefesto ya ha sacado y está exhibiendo todo el peso de la cuestión, por así decirlo, y le ha bastado acercarse a ella para conseguir su efecto y salpicar de esperma el muslo de la diosa. No me puedo imaginar nada que Atenea odie más que el esperma, así que mira horriblemente mal al dios, coge un trapo para

secarse y lo tira. Pero los dioses siempre aportan algo, y su semen sigue siendo fértil. Por eso, aquel semen fecunda la tierra de la que nacerá Erictonio, futuro rey de Atenas, al cual la diosa adoptará y se ocupará de él con un cuidado y una dedicación que solo la mejor de las madres podría ofrecer.

Por tanto, en Atenea, la altanera distancia con lo masculino no es más que una necesidad de control y su determinación de no dejarse llevar por la pasión (o quizá el miedo a querer hacerlo). Y lo mismo vale para cualquier otra forma de compromiso. Atenea es como la conservadora de un museo; mientras el artista ponga el eros y la exaltación en el arte, todo va bien, puede mantener esas cosas a su justa distancia, preocupándose únicamente de conservar el resultado, es decir, la obra, y de disfrutar de su belleza, sin mancharse las manos ni implicarse mucho. Así, quitando la chispa creativa, al final el artista hará lo que ella dice. Las pocas mujeres con las que Atenea tiene algo que ver demuestran, en general, un absoluto dominio de la situación. El ejemplo más brillante sería el de Penélope. Por lo demás, quedan totalmente sometidas, como ocurre con Aracne, que se atreve a retarla en el arte de tejer, demostrando ser mejor que ella, lo que le cuesta su transformación en araña.

Al final, la carga mental bajo la cual las mujeres acaban sucumbiendo no es más que una angustiosa exigencia de control. Y los hombres no logran entenderlo, porque —ellos sí— son capaces de dejar que las cosas, de vez en cuando, sigan su rumbo. Por eso las feministas se equivocan al encomendarse a Atenea (deberían dirigirse más bien a Artemisa), porque la diosa destapa la principal debilidad del feminismo: si el problema es la estructurada complejidad de lo femenino, Atenea la ignora intencionadamente. Todo lo que tiene que ver con el control, y por tanto con el poder, los hombres lo toman de ella, pero se trata de algo que ya está en lo femenino. Dejar de lado el resto, con la intrincada complejidad que esto conlleva, no aporta nada bueno a las mujeres.

La belleza y el control

Así pues, Troya se funda, más que sobre la idea de querer controlar el

mundo a través de la estrategia y la inteligencia militar, sobre el relato de cómo, al menos una vez, incluso para Atenea, no existió dicho control. El Paladio representa el caso donde la pasión, el amor y la amistad condujeron a la posibilidad de perder el control, es decir, a la posibilidad de la muerte. Es sobre esta paradoja, inherente al Paladio, sobre la que se funda la ciudad más sólida del mundo, y en ella reside su extraordinaria grandeza. Porque Troya quiere amor, belleza y pasión, y quiere custodiarlos en sus poderosas murallas, teniendo de alguna forma el control, pero sabiendo perfectamente que aquello terminará por destruirla. Esta es la fascinante contradicción de Oriente a ojos de Occidente; así que parece como si los griegos, celosos y hechizados por semejante capacidad de sus enemigos, quisieran conquistar la ciudad para apoderarse de una incongruencia que su mundo no podría contemplar.

Imagino que esto Héctor lo sabía muy bien. Por eso, en medio de la brutalidad de la guerra, lo primero que comprende, como general, es que tiene que ganarse el favor de Atenea. Ahora tiene que pensar como Atenea, tiene que tratar a toda costa de controlar la devastadora fuerza que acaba de explotar saliendo a la luz. Así que Héctor vuelve a la ciudad con las armas sucias de polvo y sangre, para dirigirse a las mujeres de Troya y pedirles que se encomienden a Atenea. Está clarísimo que son las mujeres (¡y solo las mujeres!) las que pueden contener la furia y la devastación que apenas acaba de comenzar (si llegan a comprender ellas la profundidad de lo femenino y no se limitan a revindicar lo que pertenece a lo masculino).

Estoy convencido de que hay que pensar en la *Ilíada* como una novela coral, donde a cada héroe le corresponde una parte y a cada parte le da significado un dios. No tiene sentido contraponer Aquiles a Ulises, Héctor a Paris y Eneas a Diomedes en nuestras especulaciones. Como pasa con los cromos, está claro que podemos elegir nuestro preferido, pero los héroes de la *Ilíada*, la mayoría de las veces, actúan bajo el dictamen de la trascendencia que los mueve. Así pues, no son parte de un conflicto, sino las diferentes caras del mismo conflicto (que para nosotros es interior). Incluso Menelao, aunque no nos guste cuando trata de matar a Paris (tendrá sus razones, pero lo hace con la desesperación del cornudo), nos emociona cuando defiende hasta la extenuación el cadáver de Patroclo. Diomedes nos resulta misterioso

(y mistérico) con su capacidad de ver a los dioses, al menos tanto como Áyax nos asusta con su inhumana fuerza tan vinculada a la tierra y a Poseidón (la tempestad, el terremoto). En Agamenón podemos leer la soberbia y la arrogancia del poder y, al mismo tiempo, la grandeza de su ejército.

Pero en este catálogo de héroes donde, por cómo reflejan lo divino, podemos reconocer nuestra normalidad (en la debilidad y en la fortaleza), hay dos figuras que destacan por encima de las demás, no tanto por su capacidad militar o guerrera, sino precisamente por su humanidad.

Tanto Héctor como Aquiles son fuertes, diestros en el combate, inteligentes en el plano militar y despiadados en el uso de la fuerza. La forma en que Héctor mata a Patroclo es comparable a la forma en que él muere a manos de Aquiles. Estoy seguro de que si ese duelo lo hubiese ganado Héctor, habríamos terminado por querer más a Aquiles. Héctor nos gusta más porque lo vemos morir. Pero lo que los une es su humanidad, el sentido del destino que logran alcanzar, el conocimiento que tienen del mundo. Veremos la humanidad de Aquiles al final de esta historia; la de Héctor, en cambio, la vemos en esta ocasión. Justo en el momento en que, como estratega, trata de mantener el control militar de las fuerzas que se han desencadenado (y hasta cierto punto lo conseguirá). Pero, en parte, sabe perfectamente que, sea como sea, todo llevará a la ruina, y es consciente de la desgracia que se cierne sobre él, sobre su familia y sobre la ciudad. Por eso, sabiendo que en poco tiempo se cumplirá su destino, al final se aferra con todas sus fuerzas a lo único que puede dar cumplimiento a su condición de héroe: el amor por su hijo y por su mujer Andrómaca.

Ser héroes

Está claro que en esta escena hay mucho más de lo que parece. Porque si lo que está buscando Héctor al entrar en la ciudad es la posibilidad de algún tipo de control, la escena termina con una rendición. Una vez que ha aceptado ceder a lo femenino —la única posibilidad que le queda para salvarse él y la ciudad—, las tres mujeres con que se encuentra lo empujan a desistir y a abandonarse a su futuro. Tanto Hécuba como Helena, además de su mujer Andrómaca, se muestran al

mismo tiempo firmes y desencantadas frente al destino que se les presenta por delante: no hay mucho que hacer. Por eso aquí se deja clara la conexión entre la sensación de control, la conciencia y la inteligencia. Se trata siempre de Atenea. Que, precisamente por ello, demuestra ser una diosa difícil de complacer. Héctor no consigue obtener de ella lo que le gustaría, en todo caso es la diosa la que obtiene lo que quiere de los héroes. Pero resulta interesante ver cómo, por una parte, Héctor se hace ilusiones al respecto, y por otra cómo las mujeres a las que se dirige son más lúcidas que él. Me imagino que esta conciencia femenina nos desvela el motivo por el cual al final, en esta guerra, las mujeres serán las únicas que sobrevivan. Quitando su condición de esclavas, que Eurípides llevará a escena de manera tan evidente en *Las troyanas*, se convierte en tarea suya capitanear la guerra. Por tanto, si es verdad que esta guerra nace a causa de un conflicto en lo femenino, la única posibilidad futura que nos queda es una posibilidad con lo femenino: el destino de la supervivencia. Esto Andrómaca parece tenerlo muy claro cuando se encuentra con su marido por última vez.

Héctor se está enfrentando al aspecto más crudo y duro de la idea de control. Mientras se trate de controlar la propia existencia, podemos autoengañarnos y pensar que podemos hacerlo. Porque, en lo que a nosotros respecta, a nuestra suerte, es fácil ignorar lo que se nos escapa, pensar que somos dueños de nuestro destino. Es más, a menudo terminamos por querer ir a su encuentro aceptándolo y sufriéndolo, como si eso significara dominarlo. Y es esto lo que une a Héctor y Aquiles en su identidad de héroes. Pero Héctor debe afrontar una verdad tan atroz como dolorosa: podrá aceptar su muerte y su desventura, pero igualmente tendrá que soportar el hecho de que sobre la vida de Andrómaca, Hécuba y su hijo Astianacte no tiene ningún control. Él está listo para morir y así dar cumplimiento a su propia existencia, pero ¿está realmente listo para aceptar que sus seres queridos sean hechos esclavos y sufran su ausencia?

Es una cuestión delicada, porque el héroe como tal es de por sí egocéntrico y egoísta; lo que tiene que ver con los demás, el precio que los demás tendrán que pagar por su condición heroica, es un asunto que ni se plantean. Pero Héctor no es así, y en ello vemos y admiramos su humanidad, porque sigue queriendo a su hijo, a su

mujer y a su anciana madre. Mientras que Aquiles se dará cuenta demasiado tarde de lo que verdaderamente quiere a Patroclo, Héctor tiene muy claros sus sentimientos antes de llegar al ápice de su gloria de guerrero y de estratega. Por tanto, no es casualidad que haya vuelto a la ciudad para solicitar la protección de Atenea, así como no es casualidad que Atenea no le esté concediendo dicha protección. Como ocurre con Apolo y Agamenón respecto al poder, Atenea le está mostrando a Héctor los límites de su condición mortal. No puede tener lo que Atenea gobierna porque, como bien sabe Atenea, no se puede controlar hasta el final la vida de los demás. Ahora Héctor está obligado a enfrentarse a la imagen atroz y denigrante de su hijo en peligro de muerte, de su mujer obligada a sufrir la violencia de sus enemigos, de su madre indefensa y humillada, esclava de una corte de extranjeros violentos y malvados. El deber de Héctor, el deber que le impone su amor, es proteger a su madre, a su mujer y a su hijo —así como a todas las mujeres y niños de Troya—, pero no logrará hacerlo. No hace falta añadir nada para imaginar el dolor que siente. Ni siquiera es un dilema, no se enfrenta a una decisión, sino a un abismo, y en ese abismo está su hijo llorando y pidiéndole una protección que él no podrá darle.

La escena es tan famosa como desgarradora, en verdad no merece la pena contarla de forma diferente a como lo hace Homero; sería inútil. Entre otras cosas porque tampoco es que suceda mucho, él mira a su hijo sabiendo que se dirige hacia la muerte, que lo deja en manos de un destino horrendo y que está delante de su mujer sin saber bien cómo expresarle su amor. La verdad es que no tenemos ningún control sobre nada, y mucho menos sobre nuestro destino o sobre el de las personas que queremos. Pero, en este caso, si lo masculino no logra darse cuenta de esta realidad, lo femenino es perfectamente consciente de ello. Frente al abismo del mal que, hagan lo que hagan, se los tragará, Héctor logra quererlos, un poco más. Besa a su mujer y juega al escondite con su hijo como si fuera lo más normal, como si el yelmo con el que lo está asustando para hacerle reír no fuera el mismo que se pondrá en breve para dirigirse hacia su muerte. Porque esta es la única posibilidad que se le ha dado.

Por cómo lo habían planificado en la cátedra de Literatura Comparada, las ponencias previstas en el auditorio de Place Berthelot deberían ser cinco, y se celebrarían a lo largo de dos semanas o poco más. Pero la mañana antes del segundo encuentro Mainardi se había acercado a la secretaría para preguntar si habría la posibilidad de modificar la programación. Quería cambiar el orden de las conferencias, poder dedicarles más tiempo y así aplazar las ponencias posteriores. O si no —había propuesto también—, hacer una sexta, que se añadiría al final, para retomar el discurso sobre la poesía que comenzaría a abordar esa misma tarde… A las secretarias no les había quedado claro de qué estaba hablando y, sinceramente, incluso el mismo Mainardi se había mostrado un poco confuso y nervioso. Así que habían llamado por teléfono a Paul Monsaingeon, que por entonces dirigía el departamento, y este las había calmado diciéndoles que no se preocupasen demasiado. En ese caso, la única novedad importante era que el título de la ponencia de esa tarde pasaba a ser «Tristeza y poesía en el sexto canto de la *Ilíada*». Aparte del hecho de que pocos se darían cuenta, en el plano de la organización no cambiaba nada.

A Monsaingeon lo conocía de los tiempos del taller de bicicletas, y había sido él quien había recomendado a Mainardi al Consejo de Facultad del Collège como la persona más indicada para aquellos encuentros sobre la *Ilíada*. Para no acabar siendo algo demasiado académico, debía tratarse de una lectura lo más actual posible del poema; y aunque nadie se habría esperado ese giro tan claramente romántico, todo estaba yendo de maravilla. Después de todo, era lo mismo que hacían en el taller de bicicletas: mientras Gustave Thiollier le quitaba las llantas a alguna bici y Fernando Persilles repartía licor de hinojo, los demás se perdían en extenuantes discusiones sobre el fundamento político de la literatura a partir de los versos de Shelley, de algún pasaje sobre el alma de Marsilio Ficino o de una *pièce* posmoderna que recuperaba al mejor Shakespeare político. Todo esto para decir que Monsaingeon estaba de sobra acostumbrado a las idas mentales de Mainardi y que, por supuesto, no le asustaban. Además, no había forma de saber por adelantado de qué hilo tiraría para su

charla de esa tarde, aunque no por ello había que preocuparse. Entre otras cosas porque él desarrollaría su tema dirigiéndolo a una persona en concreto, sin importarle lo más mínimo Monsaingeon o las secretarias del departamento.

Confiemos en que Mainardi necesitaba formalizar sus pensamientos con respecto a ella y lo que les estaba pasando, y que había encontrado la forma de hacer coincidir estos pensamientos con lo que tenía que decir sobre la *Ilíada*. Quizá ya intuyera cómo iba a terminar aquella historia, y por eso no quería sacar demasiado pronto sus conclusiones. A todo esto, para empezar, estaba dando por sentado que ella también iría a esa segunda ponencia, aunque quizá tuviera otra cosa que hacer, ya que no había ido a París para estar con él. Sin embargo, aunque con retraso, al final había ido, se había asomado al fondo de la sala con elegante discreción y se había sentado en el primer asiento que había encontrado libre en la última fila.

Mientras improvisaba, daba la sensación de que Mainardi se estuviera perdiendo, divagando sobre algunos de sus incisos o sus continuas digresiones; pero, finalmente, siempre volvía al tema y cada digresión retomaba la línea de su discurso. Cuanto más se acercaba al final, más dispuesto parecía a dejarse llevar. Entonces, después de haber hablado de Atenea y de su particular relación con la capacidad femenina para controlar los hechos del mundo, en una divagación dentro de la divagación había comenzado a disertar sobre ese pasaje del sexto canto en el que Héctor vuelve a la ciudad. Y había hecho referencia a cómo, al ir a sus aposentos para buscar a Paris y llevarlo de vuelta a la batalla, Héctor se había encontrado con Helena. El planteamiento de Mainardi era que en ese brevísimo intercambio de palabras se encontraba la esencia de toda la *Ilíada*, que ese diálogo desvelaba en cierto modo su significado más profundo. En efecto, en la dramaturgia es una práctica habitual poner en boca de uno de los personajes, a mitad del drama y casi fuera de contexto, la clave que permitirá comprender toda la historia. En nuestro caso, y no es casualidad, la que habla es Helena.

Pues bien, quería transmitir que esas pocas palabras eran la clave del drama, una sola imagen con la cual se podía reinterpretar todo el poema. Cuando todo apunta a la destrucción, Helena está mostrando la forma de encontrar sentido a la situación de miseria y desventura a la que ella y los demás héroes deben someterse. Ella sabe perfectamente que dentro de poco Héctor morirá, al igual que lo sabe

el propio Héctor. Así que lo llama ante su presencia y le pide que pare un momento, que se acerque a descansar. No puede tratarse solo de un gesto de amabilidad o de una forma de demostrar su afecto. Precisamente porque siente cómo cae sobre ellos el peso de su destino, Helena sabe también que solo la necesidad de amarse puede tener el mismo peso que la voluntad de los dioses, y que quizá sea lo único que puede compensarlo. Da igual lo que para ellos signifique amarse, no estamos hablando necesariamente de la gran pasión, del matrimonio o de la vida privada. Lo que ella quiere ofrecer a Héctor viene antes, puede ser simplemente pasar la tarde dando un paseo por el centro y hablando de cualquier cosa, pero habiendo logrado decirse finalmente que se quieren. Esto era lo que estaba tratando de explicar Mainardi al final de su segunda ponencia. Si nos fijásemos, podríamos notar que su voz se quebraba ligeramente, con un pequeño titubeo. Pero solo se podía observar si sabías de antemano la historia que había detrás de la explicación que estaba dando. Aunque lo cierto —y así había concluido sin querer especificar qué más se habían dicho Helena y Héctor en esa ocasión— es que Héctor rechaza la invitación de sentarse con su cuñada.

Lo que sabemos es que en la siguiente ponencia Mainardi pronunciaría un largo discurso sobre la suerte de la batalla, el destino, Hera, su relación con Zeus, las esposas, el matrimonio, la pareja, el sexo conyugal, y así hasta llegar a la formación de las relaciones. Nada más lejos, si nos ponemos a juzgar, de la suspensión de la historia, el asomarse a lo eterno y a la ineluctabilidad del amor de la que había hablado. Dicho esto, efectivamente, durante la ponencia habían bastado unas miradas entre la cátedra y las últimas filas para que él, por muy emocionado que estuviera con su presencia, siguiera hablando sin darle aparentemente importancia. Que ella hubiera entendido o no lo que quería hacerle entender, él ya había dicho lo suficiente y no hacía falta seguir hablando de Helena toda la tarde.

No obstante, una vez terminada la ponencia, cuando la había buscado entre el público mientras ordenaba sus papeles, se dio cuenta de que ella ya se había marchado. Se debía de haber levantado con la misma elegante discreción con la que había llegado. Era posible que no hubiera escuchado sus últimas palabras, lo más importante, la conclusión que no había tenido el valor de sacar de manera demasiado explícita. En ese momento, Mainardi tuvo que pensar que así es la vida, y que a menudo el final está inscrito en el inicio. En el fondo,

ella ya había demostrado en otras ocasiones que sabía escapar, y tampoco Héctor, a su manera, había tenido el valor de sentarse en aquella butaca donde Helena lo había invitado. Así que cogió sus cosas, se despidió de quien tenía que despedirse y se dirigió a la salida. Pero, en ese momento, la ujier se le acercó: «*Professeur?* —le dijo dándole una hojita doblada por la mitad—. *De la part de Madame.* —Y después había añadido—: *Elle a aussi dit qu'elle vous attend à six heures*»*.

Por muy acostumbrado que estuviera a manejar ciertos asuntos, esto Mainardi no se lo esperaba; así que, sonriendo, abrió el papelito: «Si me lo permite —había escrito ella— me gustaría exhortarle a que prescinda de cualquier reflexión. El pensamiento analítico es el enemigo del erotismo o de la pasión. Viva esta energía y disfrútela. El resto, lo que le sobre, aprovéchelo en su trabajo de escritor».

* «Ha dicho también que le espera a las seis». *(N. de la T.)*.

Tercera ponencia

Dinámica de la batalla

En esta guerra, al menos sobre el papel, los griegos son mucho más fuertes. Con el arribo de unos mil barcos y una soberbia que solo la mayor potencia militar podría tener, han acampado al lado de la playa, adonde los barcos han sido remolcados. Si es verdad que eran casi doscientos mil hombres, su campamento debía de ser como una pequeña ciudad. Agamenón, al mando de todo el ejército, está considerado con mucho el mejor condotiero disponible y no hay razón para pensar que no ganarán la guerra.

Pero, quitando los nueve años de asedio, después del primer día de batalla la realidad se está mostrando muy diferente y la balanza sobre la que Zeus pesa las suertes de unos y otros se inclina a favor de los troyanos. No por nada, sino porque Héctor ha demostrado ser mucho más hábil en el plano militar. Después del primer ataque, cuando toda la tarde los griegos han mantenido una posición de ventaja, ha quedado claro que, sin Aquiles, no llegarán muy lejos. Pero Agamenón no está a la altura de la situación, y esto Aquiles lo ha visto claro, calando enseguida su incapacidad militar. Al margen de las ofensas personales, había abandonado la alianza retirando sus tropas antes de que la batalla comenzara. Por otro lado, desembarcar semejante armada para que un asedio dure nueve años no es el preludio de una campaña militar memorable. Más adelante, tan pronto intuya que la situación se está poniendo fea, Agamenón buscará en dos ocasiones el modo de presentar su rendición a los troyanos —lo cual le será impedido por sus comandantes—; mientras tanto, la realidad es que Héctor es más hábil que él. Mientras el rey de Micenas está preocupado por mantener estable su poder frente a Aquiles o cualquiera que le suponga una amenaza, Héctor ya ha dispuesto el duelo entre Paris y Menelao, ha organizado la defensa de la ciudad, ha tratado en vano de obtener la protección de Atenea, ha debatido sobre el amor y otros sufrimientos inútiles con su cuñada, y ha ido a abrazar por última vez a su mujer y a su hijo para batirse en duelo hasta la extenuación con Áyax. Y, al caer la noche, ha negociado un día de

tregua para dar sepultura a los muertos y comenzado a organizar su contraofensiva.

Nosotros seguimos lo que sucede viéndolo desde lo alto, con la mirada omnisciente de un narrador que relata desde el punto de vista de los dioses más que el de los héroes; pero si estuviéramos en medio de la trifulca, las cosas nos parecerían diferentes. Desde el interior de la refriega, las suertes no están tan claras. Y este es un dato fundamental para comprender lo que está sucediendo, desde el punto de vista de los héroes. Esperando no irritar demasiado a los filólogos, se diría que es como un partido de fútbol, donde la suerte de uno u otro equipo puede cambiar con rapidez. Aquí la batalla está hecha de duelos y, como la épica del relato es la del combate, la mayor parte del tiempo Homero describe principalmente enfrentamientos entre héroes, cómo se sacan los ojos y, sobre todo, cómo mueren bajo los golpes de unos y otros. Por tanto, es fácil acalorarse en cada duelo, perdiendo de vista una batalla, que tiene su propia dinámica. Aparte del hecho de que los dioses, totalmente indiferentes a cuántos puedan morir en el campo de batalla, miran exclusivamente el plano estratégico. Ellos sí que observan la situación desde lo alto, viendo en cada enfrentamiento la victoria o la derrota de uno o de otro ejército, es decir, de qué lado se inclina la suerte, porque su intención es, en realidad, influir en ella. Entonces, si quisiéramos reconstruir lo que sucede en un plano militar, habría que seguir cada duelo en los veinticinco cantos que componen la historia, dado que a cada avanzada o retirada le corresponde una victoria o una derrota que otorga poder a unos o a otros, desplazando la batalla hacia las murallas de la ciudad o hacia el campamento de los griegos, al lado de los barcos amarrados en la orilla.

Pues bien, a partir de la mitad del primer día, el partido lo van ganando los que, sobre el papel, no eran los favoritos. Quitando el duelo inicial en el que Menelao gana a Paris, y los primeros combates donde Diomedes hace estragos entre los troyanos —como diría Homero—, a partir de ahí los griegos dejarán de mantener su avanzada. Y esto porque Héctor, al volver de la ciudad, adonde había ido para esos dos asuntos que ya sabemos, comienza a jugar su partida. Primero propone un nuevo duelo, y se ofrece él mismo para retar a quien los griegos elijan. Al echarlo a suertes sale Áyax Telamonio, y la cosa se pone interesante porque el enfrentamiento

termina en empate, por lo que parece que ahora las fuerzas sobre el campo están igualadas. Pero, al caer la noche, se negocia una tregua que permita a los ejércitos enterrar a sus muertos, es decir, cremarlos para sepultar los huesos, una operación bastante compleja que, en realidad, requiere un día entero. Esto nos da una idea de lo cruenta que ha sido esa primera y breve parte de la batalla, y lo que se ha cobrado en vidas humanas, dado que se necesitan al menos doce horas para enterrar todos los cadáveres. En este momento Héctor pone en marcha su estrategia: quiere arremeter contra los griegos hasta romper su defensa, invadir su campamento y quemar sus barcos. Es decir, subvertir su posición de asediados, asediando a su vez a los griegos en su propio campamento. De hecho, a partir del tercer día (el segundo de batalla después de la tregua) comienza a aflorar la supremacía de los troyanos, que avanzan con más rapidez en dirección a la playa. Tanto es así que los griegos, temiéndose lo peor, construyen una fortificación para proteger su posición y sus barcos.

La suerte

Pues bien, es esta supremacía de los troyanos la que Zeus acaba de pesar en su balanza, tras lo cual ha pedido a los dioses que no vuelvan a intervenir a favor de los griegos o de los troyanos. Más que pedirlo, lo ha ordenado. Este es el peso de la Necesidad al que Zeus tiene que obedecer y que marca la suerte de los hombres. Los demás dioses son ajenos a ello, no conocen la suerte y, de hecho, tratan continuamente, sin conseguirlo, de influir en ella; es como si se colgaran con todo su peso de los brazos de la balanza que Zeus tiene en sus manos. Por lo que el padre de los dioses, entre otras cosas, tiene que atenderlos a todos. Así que deberíamos pensar en Zeus como ese padre al que todos reclaman algo: los hijos, la mujer, la madre por teléfono, sus hermanos, hasta el administrador de la comunidad. Hay que tomar decisiones, planificar cosas, prestar ayuda, dar consejos, la traducción de griego, guardar las maletas, qué preparar para la cena con los Solazzo el próximo sábado, ir o no a ver el partido de uno de los hijos, la tapicería nueva del sofá, la tasa de basuras, una nueva compañía de teléfono, la construcción de otra nave espacial de Lego, por no hablar de esa ambigua interpretación del mundo que se presenta bajo la apariencia de Hacienda. No estamos hablando del hombre o del varón,

ni siquiera del marido, sino de la función del padre, que por otro lado podría ser desempeñada igualmente por una mujer, como a menudo, de hecho, ocurre. Por tanto, lo que cuenta es la atención que el padre concita. Y su deber es prestar atención a la familia. Nadie se plantea cuál es su punto de vista, porque sus decisiones tienen que ver, la mayoría de las veces, con el mundo exterior; mientras, los hijos, la mujer y la madre tiene la mirada dirigida hacia el interior. Asimismo, las peticiones que los dioses hacen a Zeus durante la guerra no tienen en consideración lo que él, mientras tanto, está tratando de hacer para mantener en equilibrio lo que sucede; o más bien, para subvertir, vaciar y recomponer ese equilibrio.

Así que la escena en la que Zeus pone la suerte de los griegos y de los troyanos en la balanza nos permite entender que su deber consiste en sopesar la importancia del mundo en sus diferentes partes. Y aunque —como dice Homero— al final la suerte de los troyanos les hará hundirse en la destrucción de su ciudad, lo que está tratando de obtener Zeus es un punto de equilibrio. Y quien busca el equilibrio lo busca a todos los niveles, no solo para sí mismo o para los suyos. De esto, acostumbrados a observar la escena desde nuestro punto de vista, no nos damos cuenta. Cuando la suerte favorece a nuestros enemigos, nos convencemos de que si están venciendo es por alguna desgracia, por un capricho del destino o, justamente, debido a los dioses; cuando la mayoría de las veces nos equivocamos al pensar que podemos ganar.

El verdadero problema aquí es teológico. Nuestra inteligencia —y con mayor razón si está nublada por la arrogancia— no puede comprender realmente, y mucho menos contener, la inteligencia de un dios. Porque Zeus es una lógica que permanece insondable a la nuestra. Sus decisiones, o las suertes que atribuye, son siempre justas, necesariamente justas, y por eso tiene una balanza. Somos nosotros quienes no las entendemos; tergiversamos o subestimamos los hechos queriendo interpretarlos de un modo unívoco respecto a nosotros mismos. Pero, una vez más, es nuestra limitación la que quiere poner en tela de juicio la trascendencia, en este caso el juicio del dios. Podemos pensar que las cosas podrían haber ido de otra manera, que en realidad la situación era otra o que la trama de esta historia tenía que seguir otro hilo. La cuestión es que, si en el mito las cosas

funcionan de ese modo, es porque esa es la verdad, y nosotros debemos limitarnos a preguntarnos el motivo, aunque sea absurdo e inútil ponerlo en tela de juicio.

Por tanto, la suerte ahora se dirige hacia el cumplimiento de un destino que supera a los dioses y que Zeus gobierna. La cosa se vuelve sutil en el plano narrativo, ya que el mismo Zeus desvela a los dioses —como si fuera una película que él ya ha visto— cómo terminará todo. Lo que va a pasar es que Héctor llegará hasta los barcos griegos y les prenderá fuego; solo entonces, cuando Patroclo sea descubierto para que el príncipe troyano pueda matarlo, Aquiles volverá a luchar. Ahondando en la cuestión a un nivel más profundo, lo que se requiere aquí es que Aquiles mate a Héctor. Zeus es perfectamente consciente de esta necesidad; es el destino heroico de Aquiles, lo que debe cumplirse. Solo así podrá morir en el culmen de su gloria.

Todo lo que sucede mientras tanto resulta bastante irrelevante para la necesidad de la guerra, aunque esta historia hable de la esencia humana. Al final del tercer día, los troyanos llegan cerca de la fortificación griega. Por la noche, Agamenón manda a Diomedes y Ulises a espiar el campamento troyano, pero lo que saca en claro es la certeza de una inminente derrota, así que se convence de que tiene que ofrecer enormes riquezas a Aquiles para que vuelva a luchar. Aquiles las rechaza y, al día siguiente, los troyanos, siguiendo siempre a Héctor, logran derribar las fortificaciones, conquistar el campamento griego y dirigirse hacia los barcos para prenderles fuego. Es evidente que, para los griegos, perder sus barcos significaría una desastrosa derrota que los obligaría a permanecer subyugados al poder troyano. Este es el momento de máxima tensión, esa clase de clímax narrativo que guionistas y alumnos de escuelas de escritura creativa tratan de conseguir con gran esfuerzo y grandes sacrificios. Pero precisamente en este punto la historia parece detenerse.

No es tanto la batalla la que se detiene (de hecho, Áyax, con un breve pero glorioso combate, casi logra matar a Héctor lanzándole una enorme roca), sino todo el orden del universo. Esta pausa no durará mucho —lo que dura una siesta o esa clase de sueño que entra después del amor—, y en ese trance la balanza se desequilibra

haciéndonos creer que la historia podría tomar otro rumbo. Terminado ese sueño, y ese amor, todo seguirá su curso y Héctor logrará llegar a la playa, prendiendo fuego al primero de los barcos griegos. A partir de aquí, la historia avanzará hacia una conclusión tan clara, y famosa, que Homero ni siquiera se tomará la molestia de querer contarla, sino que los acontecimientos se irán encadenando hasta que suceda lo que desde el principio tenía que suceder. Pero ahora debemos concentrarnos en esa suspensión y en el sueño que la provoca.

Hera

Hera piensa que su marido está tomando partido por el bando equivocado. Hay que decir que esta idea la comparten un poco todas las mujeres, como si hubiera una postura a la que su marido tuviera que enfrentarse al resto del mundo en defensa de la familia. Parece como si no viera bien lo que está haciendo Zeus. No lo sabe, pero sabe que debería hacer más por ella. También en este caso estamos hablando de la cónyuge, de la esposa, no necesariamente de la mujer: es un rol, no un género. La verdad, por tanto, es que desde el punto de vista de la esposa el resto del mundo no cuenta, ella debe defender los intereses de la familia, aunque lo haga con una visión bastante parcial de la realidad. Hera no parece haber entendido bien lo que está pasando, pero aun así ve como única posibilidad la destrucción de Troya. Troya terminará siendo destruida, y esto lo saben tanto Hera como Zeus; pero a lo que Hera no presta atención es a cómo se llegará a esa destrucción. Porque si, como decíamos, para los dioses lo interesante es la dinámica de la batalla, para los héroes lo que importa es lo que ocurra mientras tanto: la suerte y el destino no se encuentran al final, sino en medio. Así que la visión de Hera es parcial, dado que no puede (o no quiere) pensar a largo plazo. Parece que solo Zeus tiene una visión de futuro. Ateniéndose a la actuación de este futuro, él sabe lo que va a pasar, su balanza así lo dice, y se asegurará de que así ocurra. Pero Zeus sabe también que la diferencia radica en cómo se llegará a cumplir esta necesidad, qué será eso tan memorable que dirán los héroes cuando estén a punto de morir. Por eso defiende a Héctor, porque su objetivo no es que Troya sea destruida, sino que a través de la destrucción de Troya los héroes, todos los héroes, vayan al

encuentro de su propio destino: cumplan con él. Y aquí no tiene que cumplirse solo el destino de Aquiles, sino también el de Héctor, que está inexorablemente ligado al suyo; y el de Patroclo, el de Ulises, el de Áyax, el de Diomedes y el de todos los demás.

En cambio, volviendo a Hera y a su obsesión por destruir Troya, se pone de manifiesto la incapacidad de síntesis de la diosa. No solo quiere algo muy concreto, sino que quiere decidirlo ella, y también quiere que ocurra como ella dice. Desde su punto de vista, su marido está ahí, en cuanto marido, para hacer lo que ella ya ha decidido, un poco como esas mujeres que pretenden que sus maridos hagan la cena, pero siguiendo un menú que han establecido ellas y cocinando según sus directrices. La determinación de Hera es tal que pretende decidir ella la suerte (en ambos sentidos de la palabra) del mundo y, en consecuencia, de los héroes. Por eso, aun admitiendo que pueda comprender la visión universal y omnicomprensiva que habita la mente de su marido, la única forma de contraponerse a Zeus es ofreciéndole ese otro universo que tiene entre las piernas que igualmente se sumerge en el infinito de la necesidad. Así que lo seduce.

Hera es la fuerza y la voluntad, la determinación, la capacidad de volver cualquier situación a su favor, forzando al extremo la realidad, hasta el punto de aplastar a cualquiera que se interponga en su proyecto. La energía y la voluntad de Hera pueden llegar a parecer superficiales al ser un fin en sí mismas. Claramente está en el extremo opuesto de Afrodita, que se deja llevar por los acontecimientos siguiendo la corriente y la brisa del mar hasta donde la pasión quiera llevarla. Y tampoco es el control que tiene Atenea, la sutil capacidad de modificar los acontecimientos. Hera doblega los acontecimientos, desvía las ondas y cambia los hechos, con tal de que las cosas ocurran como ella las piensa. En términos conyugales, hace con su marido lo que quiere, doblegándolo a sus decisiones y a su determinación. Si fuera por ella, él debería salir solo para ganar el dinero necesario para la familia —a pesar de que el dinero necesario sería siempre mucho más de lo que él gana, y a pesar de que será ella la que lo administre —. Por tanto, al marido no le quedará otra que crearse un espacio para sí mismo, una pequeña habitación que, por muy pequeña que sea, tendrá una ventana por la que salir para volver al mundo (y, si se

quiere, encontrarse con alguna amante). Todo esto el psicoanálisis lo explica mucho mejor de cuanto podamos hacerlo nosotros (especialmente, la psicología analítica de Jung y la psicología arquetípica de Hillman); pero, como sé que os tengo en ascuas, me limitaré a considerar el asunto desde un plano de plausibilidad literaria.

Sea como sea, y quien sea la actriz a la que demos el papel de la mujer, está claro que la importancia de Hera es comparable a su determinación y a la prepotencia con la que logra imponer su punto de vista. Porque la verdad es que, si no lo hiciera, la sociedad implosionaría en una sola generación. Y ella lo sabe perfectamente. La belleza de Hera radica precisamente en su conciencia y en su capacidad de contener: contener a los hijos, a la familia, al Estado, al reino y, sobre todo, a su marido, que tratándose de Zeus no es poco. Hera es el matrimonio y la familia, y por consiguiente el Estado, la estabilidad social, la educación de los hijos, el hecho mismo de tener hijos, la casa, la mesa, la cocina, cocinar o, más bien, la cena. Todo se mueve en relación a la familia, y en consecuencia de su lugar en la sociedad (lo que estamos acostumbrados a llamar estatus). Es tan fuerte el papel de lo femenino en todo esto, que el marido se limita a poner la mesa y, al equivocarse en el orden de los cubiertos, se ve expuesto a que le regañen y, por ello, a corregirse. Cuando Helena está cenando con Paris, Menelao se siente sin duda complacido por lo bella y deseable que es; casi la expone, no tanto como objeto de deseo (hay algo de esto en la grosera psicología masculina), sino como valor añadido a su condición de reina. Y la reina está haciendo el papel de Hera, organiza la cena y muestra al futuro aliado de su marido la solidez y la estabilidad de su reino (pero si Helena es el reino, los griegos no pueden permitir que se la lleven). Este es un aspecto fundamental: desde el punto de vista político, no puede haber alianza sin que exista un pacto, y no puede haber pacto sin que haya una cena. Y la cena la hace la reina, concierne a lo femenino. Cocinar, el hogar, conciernen a Hestia, mientras que el fuego concierne a Hefesto. Sin embargo, la cena la proyecta Hera, es decir, piensa en ella, la organiza, la gestiona. Por eso, cuando la mirada de Helena cede a la de Paris, traiciona su papel de reina para honrar el deseo de amor de la mujer. Esto es imperdonable desde el punto de vista de Hera, porque en ese momento Helena ha dado más importancia a lo que es de Afrodita. Por tanto, más que como una boba coqueta prisionera de

su propia belleza, Helena debería ser vista como una heroína del feminismo, porque reivindica la completitud de lo femenino: quiere ser al mismo tiempo tanto Hera como Afrodita, incluso quizá Atenea. Solo que, como de hecho les sucede a la mayoría de las mujeres, le cuesta muchísimo, y al final no lo consigue.

Pero la esposa, Hera, es esposa en virtud del hecho de que hay un marido, Zeus. No es de extrañar que ella se imponga hasta tal punto que él, al estar en casa, termine por doblegarse, incluso que vaya a hacer la compra y, si hace falta, doble hasta los pinquis. Él sabe perfectamente que un marido es un marido si hay una mujer, y que su papel en el mundo, y por consiguiente su poder, depende de esa casa y de las cenas que pueda organizar. Por mucho que la mayoría de los hombres no sean conscientes, no cabe duda de que el poder del rey depende del hecho de que la reina le dé o no hijos. Sin hijos, es decir, sin familia, él es como un clavo sin punta. Por eso nos parecen raras esas monarquías donde reinan las reinas, porque ellas tienen que ocuparse de todo, de los hijos, de organizar las cenas y de gobernar el país, reduciendo al marido a poco más que objeto decorativo (la más grande de todas las reinas, de hecho, además de brindarnos el mejor teatro de todos los tiempos, tuvo a bien no tener hijos).

De matrimonios y estabilidad en el mundo

Desde este punto de vista, y simplificando las cosas (y quizá con un ligero toque machista), la joven burguesa que tiene que elegir un marido adecuado sabe bien que el que más le conviene es el que pueda garantizar estabilidad, solidez y una posición social para su familia, y el amor pinta poco en todo esto. De hecho, Helena eligió a Menelao. Hasta cierto punto, las cosas fueron así formalmente, y los asuntos de Hera eran muy distintos de los de Afrodita. Esa idea de elegir esposo o esposa por el insignificante hecho de estar enamorados no se les pasaba por la cabeza. En cambio, hoy en día pensamos que amamos a nuestro futuro consorte cuando lo que en verdad amamos es la familia de la que proviene, su profesión, su declaración de la renta, el barrio donde vive o donde se comprará la casa, la facultad en la que está matriculado, como mucho las compañías que frecuenta, el

equipo de fútbol del que es aficionado, el grupo de *scouts* donde nos conocimos o la parroquia donde hicimos la catequesis. Entendámonos, son todas buenas razones para casarse con determinada tipología de marido o de mujer, basta con no pensar que nos hemos casado con él por amor o por algún acuerdo alcanzado en la vida privada, porque esas cosas le conciernen a Afrodita. La atracción y el sexo, si acaso, vendrán después; y sabemos que son cosas que, tal como vienen, se van. Mientras que los hijos, la casa y los fondos invertidos en la bolsa de Londres se quedan, porque estamos bajo la protección de otra divinidad.

Es cierto, también puede ocurrir que, en determinado momento, uno se enamore de un príncipe troyano que ha ido a cenar, del monitor de natación o (en una versión mucho más trivial) de un viejo amigo encontrado después de treinta años en alguna ponencia. La literatura está llena de historias como estas, y generalmente son las mejores. Por comodidad, es ella la que se enamora, pero este es un detalle irrelevante para la cuestión. En esencia es lo mismo, da igual quién sea, lo que haga o lo que quiera del otro. Lo que cuenta es que esté solamente él, o ella. Porque esto es lo que significa enamorarse, que el alma se dirija en una sola dirección. Y esto, en todo caso, termina por desencadenar las guerras. Y cuando algo así ocurre, a quien le ocurra, si es listo tratará de minimizar los daños, amará sin reservas a su monitor de natación o a su amigo poeta durante una semana o lo que se tercie; pero luego volverá con su marido dejando al otro con sus versos o en la piscina municipal. Por supuesto, esto significa tener que encajar el contragolpe y puede que el contragolpe sea muy doloroso, porque la poesía, toda la poesía, terminará por significar un peligro mortal, pero ese peligro, ese morir, será lo único que le hará sentirse realmente amada y, en consecuencia, viva. Pues bien, la verdadera esencia de Afrodita, esencia de la cual ni ella parece ser consciente, es esta: lo único que nos hace sentir realmente vivos solo puede conducirnos a la muerte. Este hecho, tan cierto como enraizado, no encuentra explicación, sentido o amparo en ningún matrimonio. Y luego están las que —mucho más valientes— se escapan con el príncipe troyano obligando a naciones enteras a pagar el precio de dicha fuga. En cambio, a quien desde un principio se casa con su monitor de natación (el poeta o el príncipe troyano, al que hoy día llamaríamos *un bala perdida*) la vida de casado le trae más bien complicaciones y muchísimo esfuerzo, porque cuando uno se casa

tiene que rendir los tributos que corresponden a la diosa que corresponde. Pero Afrodita no es la diosa del matrimonio.

Por tanto, en pleno fragor de la batalla o, mejor dicho, en su máximo apogeo, cuando todo parece ir como no debería, Hera quiere que la suerte cambie de rumbo, que se llegue donde ella quiere y de la forma que ella quiere. No le basta con que Troya sea destruida, sino que tiene que ocurrir como ella lo piensa. Y así como su pensamiento se identifica con la familia, esta tiene que coincidir con el resto del mundo para tenerse en pie. Pero Zeus tiene en sus manos la suerte del mundo, y lo hace manteniendo un equilibrio que va más allá de los problemas del matrimonio y de la estabilidad de una concreta sociedad. Esto a Hera no le interesa. Por eso, para poder cambiar la suerte de la batalla, tiene que dejar que Poseidón intervenga ayudando a los griegos, y para eso hay que distraer a Zeus o, mejor aún, dormirlo.

Y es por eso, en el momento decisivo, por lo que el tiempo se detiene y la historia no sigue su rumbo. Lo que Hera quiere es volver al principio de los tiempos, cuando ella y su hermano Zeus eran apenas unos chavales y a escondidas de sus padres inventaron el amor conyugal, lo que es el amor y el sexo para lograr ser únicamente una pareja. El matrimonio no tiene nada que ver con esto, no es la institución a la que da forma la sustancia; se trata de cuando dos personas, en cuanto pareja, logran coincidir. Está claro que, desde este punto de vista, la pareja es la consecuencia del matrimonio, su fin último. Pero el matrimonio no es necesario para la pareja, como, en cambio, la pareja es necesaria para el matrimonio. Zeus y Hera, antes que esposos, son hermano y hermana, es decir, están a un paso de ser lo mismo; es tal su entendimiento que, en cuanto pueden, buscan el modo de consumarlo y se esconden en la isla de Creta, donde se aman con un coito que dura trescientos años; mientras, bajo sus cuerpos entrelazados en un amor tan límpido como profundo, para recibirlos y contenerlos crece continuamente un manto de prado floreado. Esta visión tan primigenia del amor y del sexo es la matriz de todas las relaciones. En el momento mismo del deseo, antes de la relación y, en consecuencia, del matrimonio, de la construcción, de la familia, del estar juntos, de las dinámicas de pareja o del juego de las partes, quizá antes de lo masculino y lo femenino, está la unión que viene del deseo

y que alcanza su plenitud en el amor, y al hacer el amor.

Luminosa seducción

Veamos la historia de Zeus y Hera discutiendo sobre quién disfruta más durante el sexo, las mujeres o los hombres. Es una cuestión de por sí complicada, ya que no es fácil definir lo que es el placer, y mucho menos medirlo con objetividad comparativa. Pero lo interesante es que Hera niega completamente la cuestión. Según ella, las mujeres no sienten ningún placer, y esto debería explicarnos cómo, con la liberación de la mujer y de su cuerpo, se va contra un secreto que las mismas mujeres trataron de guardar durante siglos. En cualquier caso, lo que cuenta la historia es que en aquella época Hera niega rotundamente sentir placer, pero Zeus, que lo sabe todo, no se deja engañar y deciden preguntarle a Tiresias, el adivino. Este, tiempo antes, había visto dos serpientes copulando y, al golpearlas con un bastón para separarlas, había sido transformado en mujer. Había disfrutado de su vida como mujer, y más adelante golpeó a otras dos serpientes y había vuelto a ser hombre. Así, habiendo vivido como mujer y como hombre, podría responder a la pregunta.

A Tiresias, al ser interrogado, no le cabe ninguna duda —en realidad, tampoco es que hiciera falta la precisión de la filosofía analítica o de la psicología del comportamiento—. Al haber sentido placer en ambos casos, responde que la mujer siente mucho más (al parecer, la respuesta exacta fue más compleja, algo así como que si el placer es diez, la mujer siente nueve y el hombre uno). Sea como sea, Hera se enfada mucho con él por desvelar semejante secreto, y lo deja ciego. Y Zeus, contento por conocer este secreto, le otorga a cambio el don de la clarividencia.

Quitando el hecho de que, aparentemente, la visión de futuro cuesta la visión del presente y que proviene de algún tipo de conocimiento sexual, la discusión nos enseña mucho de las dinámicas de pareja. Y, sobre todo, del desesperado intento de la parte masculina de perseguir un placer que lo supera de manera tan desproporcionada, más allá del hecho, totalmente lamentable, de que las mujeres puedan decidir no sentirlo en absoluto. A estas alturas, la imagen del hombre que, cansado y jadeante, le pregunta si le ha gustado, sin tener la más mínima idea de cuánto, explica todo lo demás; el verdadero problema,

al menos desde el punto de vista masculino, es tener que colmar esa gran brecha que lo separa de ella. Todo esto, por regla general, podría significar que el sexo debería mantenerse fuera de las cuestiones matrimoniales y que la ilusión (católica) de que ambas cosas se pueden conciliar no es más que eso, una ilusión. Por otro lado, el modelo femenino del catolicismo es la virgen madre, bastante limitado y contradictorio desde este punto de vista, además de insostenible; no porque entre los dioses y, por tanto, como posibilidad de lo femenino, no pueda existir la virginidad, sino porque las expresiones de lo femenino son muchas, diferentes, articuladas y, en sí mismas, contradictorias. Es cierto que el de Hera no es el único modo femenino de vivir el sexo (también está el desinteresado y liberador de Afrodita o el negativo de Atenea y Artemisa), pero la esposa de Zeus sabe cómo hacer uso de él, llegando con ello a la seducción de su marido.

Por otro lado, es evidente, sin que lo diga Tiresias, que desde ese punto de vista las mujeres se divierten mucho más que los hombres, los cuales, en el peor de los casos, llegan a la violencia en su intento desesperado de igualarse a tanta ligereza, gracia y goce. Pues bien, esa es la diversión de Hera. Hay que imaginársela riendo, porque es una risa que pone en juego su energía, vitalidad y fuerza de voluntad. Normalmente, los hombres ríen complacidos de su fuerza, o ríen del sexo en su aspecto vulgar, íntimamente complacidos. Las mujeres, más bien, ríen del sexo o por el sexo; de lo contrario, prefieren con diferencia reír junto a otras mujeres (y es realmente complicado entender por qué). En su forma de saber divertirse, parecen más puras que los hombres, obligados a involucrarse constantemente y entrar en competición. Pero, sobre todo, las mujeres saben reírse del sexo porque se pueden permitir tomárselo menos en serio, al no tener demasiado que demostrar y poder disfrutar de él en mayor medida. Así que podemos imaginar a Hera, que, con sus enormes ojos abiertos al mundo, logra hacer con su marido lo que quiere. En ese caso, para la mujer el sexo casi parece tener como segundo fin el sometimiento del marido, su control. Por eso pueden permitirse vivirlo con total libertad; a cualquier mujer que se lo proponga le basta una mirada para encender el deseo del marido, mientras que al contrario es mucho más difícil.

Hay un pasaje en *Descripción de Grecia*, de Pausanias, en el que se habla de un bajorrelieve del templo de Hera en el que se representa a la diosa acogiendo en su boca el falo erecto (muy erecto) de Zeus. Y donde se dice que con ninguna otra diosa se habrían atrevido a semejante imagen, es decir, a este tipo de representación. Y por eso surge la pregunta de por qué no podemos visualizar a Afrodita llevándose a la boca el falo de Ares, o cualquiera en su lugar, pero sí a Hera. La cuestión es importante porque saca a relucir cómo la acción erótica constituye la base de la solidez conyugal. Solo Hera, diosa del matrimonio, puede (sabe) llevarla a cabo con total conciencia y maestría. Aquí, evidentemente, podemos correr el riesgo de incurrir en cierto machismo, pero conscientes de ello, si el mito pone el acento sobre la cuestión conyugal es por motivos contrarios a los que una lectura patriarcal o machista querría imponernos. Y como ocurre en el mito, también en este caso debería verse como una cuestión simbólica: lo que Hera puede hacer, pero que no se le concedería a otra diosa, es tragarse (y por completo) todo el poder de Zeus. A este respecto podríamos hacer una larga divagación, esta sí, psicoanalítica (freudiana) sobre lo fálico y lo falsamente fálico. De hecho, creo que una psiquiatra francesa (mejor aún, de escuela *reichiana*) quería escribir un breve ensayo sobre esto, ya que no todos los fálicos (en sentido psicológico, claro está) son tales, y muchos, más bien, tratan de mostrarse así al mundo; pero, a fin de cuentas, no vamos a decir si lo son o no lo son, sino que no hemos identificado su papel ni en la sociedad ni en la vida privada.

Y en este momento surge la complejidad de la relación conyugal que Hera y Zeus, al ser una pareja divina, ponen con tanta evidencia. A lo masculino (fálico) debe contraponerse la conciencia femenina de poder contenerlo, y no solo de ser contenida. Pero, sobre todo, la historia habla de cómo esta conciencia surge, en realidad, de la ligereza, de la sencillez y de la capacidad de la mujer para divertirse durante el amor, para poder reírse: la risa es la mejor forma con la que la señora de los dioses logra abordar la cuestión.

Solo esta ligereza aporta equilibrio en la vida privada, solo con Hera Zeus puede librarse de su papel de conquistador para ponerse al mismo nivel que su mujer; y esto, es importante subrayarlo, depende de ella, no de él. Porque para él bastaría simplemente con perseguir y atrapar, coger. Lo cual, por supuesto, es crucial, pero no todo puede

limitarse a eso. Volviendo a Hera, esa forma suya de amar, tan llena de ligereza, risa y diversión, parece superior incluso a la de la misma Afrodita, que, al estar ligada al deseo y, por ello, a una tensión que debe encontrar su cumplimiento, no sabemos si logra divertirse tanto. Todo esto queda claro en ese pasaje del canto XIV de la *Ilíada*, donde Homero cuenta cómo Hera, en plena guerra, decide seducir a Zeus.

Así pues, estamos hablando del equilibrio del placer. Y este equilibrio del placer, Hera quiere obtenerlo al seducir a Zeus. Esto es importante, no solo por la belleza (y el erotismo) de la escena a la que estamos a punto de asistir, sino porque no debemos limitarnos a pensar en esta seducción como un señuelo para distraer a Zeus, es decir, como un movimiento estratégico. Es cierto que Hera seduce a Zeus para obtener algo de él, pero también es verdad que Hera debe abandonarse al deseo para lograr su objetivo. La historia nos cuenta que antes va a ver a Afrodita para pedirle prestada la seducción, lo que significa pedir algo a su enemigo, y ceder ante su rival y aceptar perder el control, el poder y la visión unívoca de la realidad. Y porque Afrodita tiene, en cambio, una visión polifónica, orquestal (un cuarteto de cuerda sin nadie dirigiendo a los músicos en total armonía, escucha y dedicación), no tiene ningún problema en concedérselo. Esta rendición de Hera ante Afrodita nos habla también de cómo Afrodita, por muy involucrada que esté, es uno de los tres actores de este conflicto, a su vez por encima de ellos. Cualquiera puede acceder al deseo y, por consiguiente, a un plano diferente de la realidad; cualquiera puede entregarse a la pasión, pero deberá —justamente— entregarse a ella. Aunque lo haga con un objetivo, con un segundo fin, en el momento en que lo hace, abandonándose, terminará por perderse en ella. Hera obtendrá lo que quiere (distraer a Zeus), aunque por poco tiempo; pero, en el momento en que se presenta ante él con el cinturón del deseo de Afrodita ceñido a la cintura, también ella se pierde en el amor, al margen del tiempo, envuelta en la pasión y arrastrada por el deseo que ella misma ha suscitado. Ya no podrá manejar la relación como está acostumbrada en su matrimonio, sino que tendrá que abandonarse necesariamente a reglas que no son las suyas, que ella no dicta. Y entonces el tiempo se desvanece y la eternidad de ese coito que dura trescientos años regresa a nuestra escena. Una vez más, al margen del mundo, de la guerra, del trabajo, de la política, de la

familia, del futuro, de los intereses, de la utilidad, de la construcción y del día a día, la pareja tiene su verdadero cumplimiento. Por lo que sé, es algo que el mito cuenta únicamente en la relación de Hera y Zeus. Una unión mística (y divina), además de espléndidamente física que sustenta todas las relaciones, la eternidad que toda pareja, al igual que hacen Hera y Zeus dejando el mundo fuera de la habitación, logra cuando se abandonan al deseo. La matriz de todos los coitos, allí donde ya no existe lo masculino que conquista (persigue, captura, coge, viola y penetra), y lo femenino que se deja conquistar (escapa, se desliza, sufre, es capturado, penetrado), sino la pareja como equidad, igualada en fuerza, pasión e intenciones, entendimiento, escucha, deseo, pulsión, placer, armonía y satisfacción. El intento, tan noble como desesperado, de entrar en el otro acogido y de acoger al otro habiendo entrado: el intento de satisfacer el placer del otro con el propio.

Ahora que Hera está yendo donde Zeus, ella sabe que está cediendo su control y que, mientras aquello dure (que puede que sea poco, pero dependerá de Zeus), los llevará de vuelta a la primera vez que se perdieron el uno en la otra. Así que el tiempo se detiene y los dos vuelven a estar juntos como marido y mujer, hermano y hermana, amada y amado. Por eso, mientras ella, bellísima, se le acerca, Zeus le dice al oído que nunca ha deseado a nadie tanto como a ella en ese momento. Y ahora que el tiempo se ha detenido y ellos, al amarse, encuentran toda la profundidad del universo, podremos intuir para qué sirve el matrimonio y la estabilidad que, precisamente a través del amor, puede garantizar una pareja.

La familia y la construcción

En nuestra historia, esta escena detiene el tiempo de una guerra que, en pocos días, conducirá a una destrucción casi total. Inmediatamente después Zeus, saciado del amor de Hera, se quedará dormido, y en ese momento los dioses tratarán de cambiar la suerte de una batalla determinada de antemano por su necesidad. Así pues, podrá parecernos que el placer y el amor no han servido de nada, que no han servido para cambiar la suerte de los héroes que se encuentran frente a la llanura de Troya ni la desventura de nuestra habitual cotidianidad. Sin embargo… Sin embargo, en esta grieta en el tiempo

el amor conyugal funda la relación y la familia, en la construcción de lo cotidiano los hombres logran dar sentido a sus vidas tan inexorablemente dirigidas hacia su fin. Este es un problema que nada tiene que ver con los dioses, y por tanto tampoco con Hera y Zeus. Después de todo, la familia, la ciudad, el Estado y el reino se acaban, antes o después todo termina y no será la estabilidad del matrimonio o de la sociedad la que nos conduzca a la eternidad. También en este caso lo que queda no es lo que se ha construido como pareja, sino simplemente el haberlo hecho juntos. Por eso, a esa primera noche, que duró trescientos años y que Hera y Zeus grabaron en las parejas, la siguieron infinitas otras en nuestro día a día. No solo el amor o el sexo, sino todo lo que elegimos hacer juntos: los hijos, claro está, y su educación; pero también un viaje, la casa, la adquisición de determinados objetos, las mermeladas, un paseo, la lectura de un libro, una determinada película vista juntos, un ramo de flores puesto a secar, la organización de una fiesta, la preparación de un plato de comida, una tarta, un paseo en barca e incluso, en ciertos casos, en la misma barca. Hasta el placer de contemplar, la tarde de un determinado día, cómo se pone el sol entre las ramas de un árbol de nuestro jardín.

Es lo único que queda, la perspectiva de una ausencia. Porque esos recuerdos, esas huellas de una construcción que la pareja deja atrás, estarán destinadas a ser vividas como una ausencia. Tarde o temprano, el uno o la otra echarán de menos esos momentos. Cuando un amor termina (porque termina o porque el otro se va) no echamos de menos a la persona, sino lo que hemos hecho con ella, o lo que habríamos podido hacer y no tuvimos la oportunidad de hacer. Hay una historia (quizá la más hermosa que la mitología nos ha dejado) que recupera Ovidio en sus *Metamorfosis* y que cuenta cómo Zeus y Hermes, en un momento dado, van en busca de hospitalidad. Zeus quiere decidir si los hombres merecen o no sobrevivir, habiendo comprobado su arrogancia, su codicia y su mezquindad. Confirmando sus sospechas —los dioses siempre tienen razón—, por mucho que van de casa en casa, nadie quiere alojarlos. Así que Zeus decide lanzar el diluvio (la lluvia, el granizo, la sequía y la inundación, por si nos preguntamos todavía el sentido religioso de por qué los elementos se vuelven contra nosotros). Pero, al volver hacia el Olimpo, se cruzan con una pareja de ancianos que los hospedan. Los acogen y les ofrecen apagar su sed; es más, los invitan a quedarse a cenar. Son personas

normales, muy sencillas, trabajadores, diríamos hoy, como si el mundo se dividiera entre los que al trabajar comprenden el sentido de su existencia y los que buscan su propio beneficio y malgastan su vida, mereciéndose así ser arrasados por el diluvio.

Es conmovedor ver cómo Filemón y Baucis se organizan para preparar la cena: ella coge un trozo de tocino que hay colgado sobre la estufa y él va al patio para matar la última oca que les queda. Esta imagen de la oca metida en el horno con el tocino cubriéndole la pechuga para que no quede demasiado seca y quizá con un poco de brandi, con el que, mezclado con la misma grasa, se la pueda rociar, nos habla de la dedicación y la atención que Filemón y Baucis quieren brindar a sus huéspedes. Y a mí me parece la misma dedicación y atención que han puesto al estar juntos, durante años, consagrándose mutuamente sus vidas.

Aquí se vuelve crucial el discurso de la hospitalidad, es decir, de la atención que se dedica al otro, al hablarnos de aquellos que no son hospitalarios porque, pobres infelices, todavía no han dado sentido ni dirección a su existencia. Así que hospedar a un caminante no es una prueba, no es el examen escatológico de una disponibilidad futura hacia los dioses de cara al día del juicio. Ser hospitalario con un caminante es ser hospitalario con lo divino. Estamos tan viciados por una visión lucrativa que corremos el riesgo de darle una única lectura incluso al Evangelio («Todo lo que no habéis hecho a uno de estos pequeños no me lo habéis hecho a mí»), que debería darnos, como Ovidio, el criterio para juzgar la realidad.

Así que me gusta pensar que Zeus y Hermes no rechazan la invitación, conmovidos al ver la acogida y el amor de estos dos ancianos. Les conmueve que se les ofrezca algo que los dioses no podrían conocer y que, de hecho, van a buscar en los mortales. Podríamos pensar que, de la misma manera que no conocen la comida y la cocción, desconocen lo que se funda en la construcción cotidiana de una vida juntos. En determinado momento de la cena se agota la bebida y Zeus transforma el agua de la jarra en vino, con lo que los dos ancianos comprenden quiénes son los invitados y se postran a sus pies. Es precioso ver cómo Hermes y Zeus deciden quedarse, cenar juntos y disfrutar de la armonía de esta casa que rezuma humanidad y a la que han añadido la trascendencia del vino. Cuando llega el

momento de regresar, los dioses les preguntan a los ancianos qué desean y estos responden que lo único que esperan, en ese momento, es poder morir juntos, sin tener que sufrir la ausencia del otro. Una vez más, en una especie de intercambio, están mostrando a la divinidad su propia humanidad. Tanto la acogida como después la ausencia tienen sentido y peso desde la perspectiva de la muerte, perspectiva desconocida para los dioses. Zeus convierte a Filemón y a Baucis en guardianes de un templo situado en lo alto de una colina, donde podrán permanecer juntos un buen tiempo, sobreviviendo al diluvio. Y cuando les llegue el momento de morir se encontrarán uno enfrente de la otra, mirándose mientras se transforman en árboles —él en tilo y ella en encina—, cuyas ramas se trenzarán en un último abrazo.

Zeus, aparte de lo demás, es el protector de la hospitalidad, es decir, de lo que caracteriza el cumplimiento de los seres humanos; la pareja constituye la base de toda hospitalidad, la familia se fundamenta en la apertura hacia los hijos, así que es hospitalidad y cuidado. Si lo divino se encuentra en la acogida, hace falta una familia para que la acogida cobre plena forma. No la familia en el sentido tradicional, el matrimonio o la institución, sino más bien una cocina, una oca, tocino, una mesa, seis sillas, el horno, quizá una bandeja para hornear, una copa de brandi y, por supuesto, alguien pendiente de la cocción horas antes de la cena. ¿Qué es esto, sino una familia? No hacen falta ceremonias, curas, alcaldes o testigos que pongan su firma, tampoco hacen falta hijos (a veces pueden ayudar, otras lo estropean todo). Ni siquiera hace falta una pareja, sino la idea divina de pareja. Lo que nos dejan Zeus y Hera cuando, siendo unos chiquillos, se buscan y complementan, llenándose mutuamente. Por tanto, al menos para nosotros, dos que se acojan mutuamente, que puedan seguir acogiéndose, a pesar de las dificultades, en su mísero día a día. Toda pareja, en cada cena que prepara a sus invitados, presupone la perspectiva de una ausencia, el recuerdo de una ausencia. Y no es la muerte la condición que pone fin a la pareja, sino la ausencia: tener que separarse de aquel con el que se ha compartido, día a día, durante una vida, el dolor y el placer.

Allí donde el amor (y el sexo) nos ofrece una suspensión de la eternidad, implicando o pudiendo implicar hijos, la acogida nos conduce a la construcción día a día y después a la ausencia. Es como si la ausencia, esa ausencia, terminara por envolvernos dentro de la

profunda consistencia de la eternidad.

El mar del color del vino

A lo largo de los años, cuando en los colegios explicaba los mitos, Nicola Meiz se había encontrado en más de una ocasión con que los niños le preguntaban por qué razón Homero dice que el mar es del color del vino. Y se las había apañado para contestar algo bastante interesante: les había hablado de cómo el mar refleja una luz que no es suya y de cómo por la tarde, al anochecer, cuando el sol ilumina las nubes de refilón, el color del agua puede volverse tan oscuro y violáceo que puede parecer como el vino. También explicaba que Homero otorgaba siempre atributos a sus personajes, citándoles el ejemplo de Apolo, el del arco de plata, o de Atenea, la de los ojos resplandecientes; y les había dicho que lo interesante, en cambio, era considerar el mar un personaje, como los dioses y los héroes.

En una ocasión, Nicola Meiz, aprovechando la pregunta, se había animado a explicar a los chavales cómo funciona la poesía, y haciéndoles escuchar esas palabras: *oînops póntos*, les había dicho que quizá Homero había partido de ahí, de lo bien que suena el mar del color del vino, incluso en detrimento de su significado, ya que, como todos sabemos, el mar en verdad es azul. Precisamente de este modo, es decir, siguiendo el sonido de las palabras, Homero se había dado cuenta de que el mar, en determinadas condiciones, puede ser violeta. Y había añadido que eso quería decir que la poesía puede modificar el modo en que vemos las cosas, como si se pudiera ampliar el mundo, agrandando la realidad y empujándonos a algo que antes no sabíamos, para expresarla de mejor manera. Pues bien, en aquella ocasión había salido bastante satisfecho de cómo los niños habían escuchado, aunque sabía que igualmente continuaría buscando una explicación mejor para esto del color violeta del mar. Hasta que decidió contar la historia de su padre y del pintor Carlo Böcklin.

Carlo Böcklin era hijo del aún más famoso Arnold, un pintor suizo de la segunda mitad del siglo XIX, muy querido por Hitler, aunque, para no crear confusión en su auditorio, prefería omitir este hecho. En cualquier caso, Carlo Böcklin tenía un nieto que, además, era el mejor amigo de su padre. Y les había hablado de este viejo pintor que los llevaba, a él y a su amigo, de excursión y les daba clases de color. A

Nicola Meiz siempre le había parecido que las clases de color que su padre recibía del pintor eran algo muy hermoso. Sobre todo aquella ocasión en que había ido a la playa con su amigo y con su abuelo, y allí este les había explicado el color correcto para el agua, diciéndoles que, en el fondo, Homero tenía razón al afirmar que el mar era del color del vino. Y básicamente era esta la enseñanza que su padre había recibido del viejo pintor: liberados de su inteligencia, los niños saben comprender mejor que los adultos la verdadera esencia de las cosas y, por tanto, el color que realmente reflejan. En el fondo, había un motivo por el que los estudiantes de primaria con los que hablaba desde hacía años seguían haciéndole la misma pregunta, pero él buscaba cada vez una explicación más precisa.

Que el color del mar sea el del vino, como se empeña en decir Homero, no es cuestión de la refracción del espectro de la luz o de cómo a determinadas horas o bajo determinadas condiciones atmosféricas el agua refleja el horizonte o el cielo, las nubes o el sol. Tiene más que ver con el abismo oscuro e inestable que nos llena. Así lo había pensado Nicola Meiz: Homero está tratando de comprender una razón más profunda de la que, evidentemente, explica el mundo en sus manifestaciones físicas. Por eso cuando, una vez más, se lo habían vuelto a preguntar, Nicola Meiz había dicho que el mar, en realidad, tiene el color del alma, y el alma, si lo pensamos, es violeta y transparente como el vino oscuro.

Océano, el inconsciente, lo profundo

Océano rodea el mundo, y de ahí viene toda el agua, los mares y los ríos. Más que un dios que participa con los demás dioses en la vida del Olimpo, él la alimenta quedándose en el exterior. Pero, al rodear a los demás dioses, delimita de manera clara lo que es evidente y está a la luz del sol de lo que no lo está: lo que está sujeto al orden de Zeus de lo que no lo está. Por tanto, Océano (y, en un segundo plano, Poseidón) marca el horizonte de nuestra conciencia, y al mismo tiempo la inmensa profundidad de los abismos, lo desconocido desde donde emergen nuestras pesadillas, al igual que otra oscuridad de la imaginación. A pesar de ello, es ahí donde nos gusta quedar suspendidos, nadando y flotando a ras de agua, con la faz luminosa del cielo sobre nosotros para orientarnos. Océano es la frontera que

queremos traspasar, el horizonte que necesitamos alcanzar y, al mismo tiempo, el lugar del que nos resguardamos en los puertos, guiados por la luz de un faro en lo alto de un promontorio, sin renunciar a querer seguir navegando hacia otro horizonte: la pequeña vigilia de lo que queda.

Pero Océano es también donde nace Afrodita y ocupa espacio la distancia de nuestro deseo, y donde la mente encuentra paz al perderse en la infinitud de sus desconocidos confines. Es lo que vemos reflejado en la superficie inquieta y en constante movimiento del mar, ese continuo cambio de uno mismo que conlleva sentir y estar en el mundo, soportando su peso.

Es esto, creo, lo que buscaba Aquiles en la playa que, desde la llanura de Troya, se asoma al estrecho de Dardanelos: escrutaba las profundidades para dar sentido a su desaliento.

Aquiles y Agamenón

Pero antes de llegar ahí, deberíamos volver al inicio de esta historia, cuando Agamenón libera a Criseida para aplacar a Apolo, y pide a cambio la esclava de Aquiles. Aquiles se enfurece y, tras intercambiar unas palabras, casi acaba matando a su jefe. Me imagino que en este caso no está solo defendiendo a su esclava de la arrogancia del poder, sino adoptando una posición precisa, casi ideológica. Es una contraposición más profunda de lo que pudiera creerse; parece que Aquiles aguantara mal la arrogancia con la que Agamenón niega cualquier respeto a las mujeres en cuanto personas. En el fondo, está defendiendo una cierta forma de amar, pero también está complaciendo a su destino, es decir, a su vocación: ser coherente consigo mismo y con su visión de las cosas, que es una visión romántica y no contempla semejante denigración de lo femenino. De hecho dice que, para él, Briseida no es solo un botín de guerra, sino la mujer a la que ama. Creo que aquí el plano más importante es el psicológico. Durante las campañas militares, los botines de guerra se dividían en base al poder y en base al mérito. A Agamenón le corresponde porque es el rey, a Aquiles porque es el mejor; a Agamenón porque es el comandante en jefe del ejército, a Aquiles porque él ha hecho ganar la batalla que los ha llevado a conseguir esas riquezas. No creo que Aquiles quiera poner en tela de juicio este

sistema, al menos no al principio, pero tampoco está dispuesto a ceder. Una vez más, no es una esclava más o menos lo que para él marca la diferencia, sino el hecho de que privarle de esa esclava significa privarle de su parte y, sobre todo, de su reconocimiento.

Por mucho que Aquiles sea el más fuerte, también es el más joven de los héroes (cuando desembarcan en Troya no debe de tener más de dieciséis años), y podemos pensar que su identidad no está del todo determinada. Por eso no soporta que se ponga en duda la razón de su presencia, ni ser ignorado por la mirada de sus compañeros. Si Ulises no necesita la aprobación del jefe, porque nadie pondría en duda su papel, este no es el caso de Aquiles; sabe perfectamente que la victoria depende de él, igual que sabe que él es el medio a través del cual el destino, la necesidad, alcanzará su cumplimiento. Pero, por muy consciente que sea, necesita que los demás reconozcan su papel, sobre todo su comandante. Así que no se trata de un capricho y, de hecho, se le negará su reconocimiento; es más, se le privará de él. Aquiles tiene la gracia de una relación directa con lo divino, y por ello se encuentra muy alejado de Agamenón, que ha tenido que conquistar su realeza en el campo. Él, en cambio, nació así, hijo de su madre; el problema, en todo caso, es saber gestionar haber sido elegido. Desde el principio, sabe lo que va a pasar. La visión de futuro que tiene Agamenón por inteligencia política, él la tiene por elevación espiritual, aunque igualmente necesita que esta condición le sea reconocida. Es como un profeta (o un poeta) con gran claridad sobre las cosas, y actúa con antelación respecto a los demás, por lo que es fácil que los demás no entiendan lo que está diciendo, pero esto no quita que él necesite ser escuchado (buscar el éxito y la aprobación del público). Aquiles está dispuesto a morir con tal de que su destino se vea realizado, pero quiere que su comandante reconozca su importancia. Y, naturalmente, Agamenón no lo hace. Para empezar porque Aquiles es más fuerte que él, y después porque su papel aquí (el de Agamenón) se está revelando cada vez más marginal. Es el jefe de esta alianza porque es el rey del país más rico y, en consecuencia, el más poderoso; pero no es el más hábil, y eso no quiere decir que el país más rico y más poderoso esté dispuesto a servir a los intereses militares, económicos y políticos de los demás. Si de Aquiles depende la victoria, el éxito de la campaña militar, Agamenón está ahí para

justificar su poder (conocemos decenas de políticos que están dispuestos a mandarlo todo al garete con tal de no echarse a un lado, al menos tantos como aquellos incapaces de asumir responsabilidades que, en cambio, recaerán sobre el resto). A fin de cuentas, lo que resulta es que, mientras Agamenón demuestra ser el dueño de sus riquezas y (tampoco mucho) de su poder, Aquiles quiere ser dueño de su propio destino. Porque sabe lo que quiere, sabe cómo terminará esta historia y está dispuesto a morir por ello. Justamente, la suya no es solo una posición romántica, sino que, como tal, desde el punto de vista del poder, es también insostenible.

Por eso, después de que Agamenón haya ido a por Briseida o, mejor dicho, haya enviado a dos emisarios temiendo quizá la reacción de Aquiles, este ha retirado el destacamento de los mirmidones. Un movimiento decisivo, que no admite ni busca réplicas. La determinación (y la velocidad) de las acciones y reacciones de Aquiles se puede comparar con la lucidez con que logra entender las situaciones en las que se encuentra. Sabe perfectamente lo que está sucediendo: sabe lo que piensa Agamenón, lo que quiere y lo que está haciendo, al menos tanto como sabe lo que piensa y quiere él mismo. Y su reacción es consecuente. Pero luego se marcha a llorar a la playa. Como decía de sí mismo Pasolini: la independencia, que es la fuerza, implica la soledad, que es la debilidad.

El mar, Tetis, la madre

Para Aquiles ir a la playa no es como encerrarse en una habitación o caminar por un sendero que bordea una colina. Aquiles tiene una relación muy particular con el agua y con lo líquido, más significativa de lo que podría parecer a primera vista.

En primer lugar, el agua es su madre, y no creo que esto deba interpretarse en sentido figurado, sino literal. Al ir a esa playa no está buscando refugio en su madre para hallar consuelo, sino que se está refugiando en su madre, quiere sumergirse literalmente en ella. Me gusta imaginarlo nadando, envuelto en la oscuridad de las olas, debajo el abismo que desciende hacia las profundidades, porque necesita sentirse contenido. Todo él. Inmerso. De modo que cada centímetro de su piel sea sostenido y sus músculos, su sorprendente velocidad, se tensen y al mismo tiempo sean contenidos por el agua que lo

envuelve. El pelo, los ojos, los pies y manos, los costados, los hombros y la espalda, las nalgas, los bíceps, los brazos, el tórax, las piernas, los pies y cada centímetro de su cuerpo, cada parte de sí, en la tensión de su movimiento, envuelta en la liquidez contenida en un huevo. Contenido y, al mismo tiempo, distinto y protegido del resto del mundo, como cuando estaba en su madre y podía sentirse él mismo. Verdaderamente, nuestra vida está cada vez más «alejada de los baños calientes», y más que nunca en la brutalidad de la guerra. Pero lo que está tratando de hacer Aquiles es alejarse de la miseria de esa guerra (de una realidad tan hostil) para sumergirse en un baño que lo envuelva y lo contenga.

La figura de Aquiles es mucho más compleja de lo que podría parecer, precisamente porque (un poco como nos pasa a todos) en primer lugar está la relación con su madre. Y su madre es líquida. Por otra parte, la velocidad misma es líquida o, mejor aún, la velocidad se encuentra en saber atravesarlo todo como un líquido. Por esta razón, perfeccionar su velocidad significa para Aquiles confrontarse con la liquidez. Y con su madre.

Tetis es una de las expresiones más explícitas que el mito nos ofrece de la maternidad, una contención que necesita ser contenida. Aunque se nos ofrezca un aspecto de la maternidad —el de la gestación—, está también la otra mitad, Deméter, la maternidad orientada a la generación, a la fertilidad como posibilidad de generar y, por tanto, sucesivamente, de proteger y custodiar lo que ha sido generado. Pero custodiar quiere decir ser sólidos, por lo que una madre no puede permanecer líquida, como quiere Tetis. Así que ella quiere limitarse a la gestación; de hecho, después del parto, decide volver a su ser, sin ceder a la necesidad física del hijo al que criar y, en consecuencia, a la separación. Ella es lo maternal que quiere permanecer como tal, y sigue adelante hasta ser contenida conteniendo en sí a su hijo, y luego para; lo hace en ese momento determinado en el que la identidad de la madre coincide con la identidad del hijo. Después del parto, esta coincidencia se cumple, pero el encanto se rompe y ya solo queda vivir el recuerdo del amor perfecto que nunca volverá. En el mito de Tetis esa fractura se explicita con la mortalidad de Aquiles, que Tetis no logra soportar. La diferencia entre madre e hijo se vuelve explícita en el momento en que este nace, porque a partir de ese momento

queda claro que después morirá.

El encuentro entre un dios y un mortal es siempre una posibilidad remota, una fractura en el orden establecido que, por supuesto, los mismos dioses están buscando. Pero la mayoría de las veces la fractura tiene lugar a expensas (por así decir) de las mujeres. Lo que pasa es que un dios se enamora de una mujer mortal dándole un hijo semidivino, es decir, con dotes extraordinarias, pero mortal. Sin embargo, en este caso la madre no se apartará, a través de su hijo, de su propia naturaleza finita. Lo que le ocurre a Tetis le ocurre a pocas diosas y determina claramente su condición de madre, porque no logra descanso pensando en que su hijo tendrá que morir. Nada más nacer Aquiles, ella sabe que le sobrevivirá y que lo verá morir. Y este pensamiento es insoportable para cualquier progenitor, y aún más para Tetis, que no tiene conciencia de la muerte al no haber tenido esa experiencia. Tetis sabe que se verá obligada al caso tan innatural, y por tanto violento y atroz, de tener que soportar la muerte de su hijo. El mito nos cuenta varias formas en las que intenta volver inmortal a Aquiles, sin lograrlo con ninguna de ellas. Desaparecido el encanto de la magia negra, lo que queda es el continuo desasosiego frente al destino de la muerte del hijo, ese destino que la madre trata desesperadamente de evitar.

El intento de Tetis de volver inmortal a Aquiles es el de todas las madres. En el momento de la concepción y de la gestación, toda mujer tiene una percepción de su interior de la que están excluidos los demás y que le da acceso a lo eterno; y esta exclusión termina con el nacimiento. La mujer es la vía a través de la cual la vida, y por tanto la eternidad, entra en la historia, en ella tiene lugar la fractura entre la historia y la eternidad. Pues bien, Tetis es completamente ambigua en este sentido, porque tiene dos reacciones opuestas frente al hecho de que una vez que nazca su hijo se volverá mortal. El mito nos cuenta, en dos versiones diferentes, las posibles y opuestas reacciones de Tetis: la primera es intentar que su hijo se vuelva inmortal; la otra, abandonarlo. Pero las variantes del mito, por muy contradictorias que puedan parecernos, cuentan lo mismo desde diferentes puntos de vista. De igual modo, las reacciones, por opuestas que parezcan, son la misma. Tetis, al no poder aceptar la distancia entre la eternidad que comporta su condición de madre y la historia, abandona a Aquiles a la

historia. De hecho, toda madre acaba teniendo que resolver este conflicto y toda madre lo supera ignorándolo, es decir, entendiendo a su hijo como un ser con su propia historia. En cambio, Tetis trata de entender a su hijo como un ser eterno, y quiere a toda costa procrastinar el momento del nacimiento, la trascendencia que ha podido contener en los nueve meses de gestación. En este sentido, Tetis es el aspecto más sustancial de la maternidad, el aspecto divino de la maternidad que pertenece a cada madre, y quizá a cada mujer. Y esta trascendencia (hay que tener mucho cuidado con ello) define de manera definitiva el derecho a la autodeterminación (que diríamos hoy) de la mujer sobre la maternidad, sobre su condición de madre. Precisamente porque es portadora de ella (de la trascendencia), ninguna ley puede decidir por la madre, porque ninguna ley debe establecer lo que es o no de dios; por lo cual, la madre debe tener libertad para elegir, a conciencia, no ser madre. ¿Quiénes somos nosotros para suplantar su juicio?

En su acto definitivo de abandonar a su hijo, Tetis no renuncia a la relación con Aquiles, no pretende perderlo y de hecho no lo pierde. Volverá a menudo con él, manteniendo una relación constante, muy profunda y exclusiva. No puede mantener a su hijo al margen de la historia, pero lo devuelve cada vez a su liquidez, limitando su relación a esa única dimensión. Por eso, cuando Aquiles vuelve con Tetis, se sumerge en la liquidez de su madre, en esa líquida trascendencia. Y allí se encuentra a sí mismo. Pero su lugar se halla en la historia, en el campo de batalla, no en el agua. En la guerra no hay baños calientes, ni tampoco en nuestras vidas.

El héroe líquido

Por tanto, Tetis continúa alimentando en Aquiles la liquidez, le obliga a ser líquido. Y líquido significa, ante todo, indefinido. Esto lo vuelve, por ejemplo, no apto para la política, ajeno al poder, porque el poder y la política no pueden ser líquidos. Y, al mismo tiempo, lo vuelve también extremadamente duro, incluso despiadado y feroz en el uso de la fuerza, que deja fluir sin contención o sin inteligencia estratégica. Pero esta liquidez hace que Aquiles sea también capaz de amar de manera total, casi absoluta, porque el amor es sobre todo líquido.

Creo que Aquiles era capaz de amar de la misma forma a hombres y mujeres, sin poner límites de género a su sentir y a su deseo. Es raro, porque el héroe más célebre de la literatura occidental, aquel que bajo una visión masculina y machista representa el máximo grado de heroísmo, en realidad no tiene definido su género. Viene antes del transgénero, está más allá de eso. Tetis, siempre tratando de evitar que el destino de Aquiles se cumpla, quiere apartarlo de sus propósitos guerreros y, para alejarlo de la guerra de Troya, lo manda a Esciros y hace que se vista de mujer, ya que el rey de esa isla solo tiene hijas. En ese momento, Aquiles es de hecho un travesti, y entonces se enamora de la princesa Deidamía, por lo que como mujer ama a una mujer. En cambio, más tarde, durante los nueve años de asedio, cuando demuestra no solo ser el más grande de los guerreros de todos los tiempos, sino también capaz de una ferocidad y una dureza absolutas (el máximo que los ideales guerreros consienten a la masculinidad), ama a un hombre: Patroclo. Pero tampoco en ese caso logra contenerse, y acaba amando también a una mujer, una esclava (botín de guerra), generando una crisis en una alianza militar tan sólida como potente. Como hombre, heroico y muy masculino, ama tanto a un hombre como a una esclava. Y está también esa historia, y no lo decimos para provocar, sobre su amor desgarrador por Pentesilea, reina de las amazonas, obviamente lesbiana. Todo esto para decir que, más allá de las celebraciones políticas en honor de la familia tradicional, esta capacidad suya de amar es tan libre que supera los géneros y los límites del cuerpo. Aquiles parece tener tal control sobre su cuerpo que a él le da lo mismo ser hombre o mujer, porque igualmente será capaz de amar y, sobre todo, de ser amado.

A falta de madre, Aquiles se cría con Quirón, el centauro que lo acoge en los bosques del monte Pireo desde muy pequeño, destetándolo con médula de animales salvajes, la médula del león. Si el destino de Aquiles está ya determinado, el héroe, la persona, debe formarse en torno a su destino: hay que dar forma al destino. Quirón se asegurará de que Aquiles se convierta en lo que debe ser. Él no es profesor, no tiene nada que enseñarle, sino un maestro que le ofrece su propia identidad. Como maestro, con una perspectiva claramente pedagógica, lo guía hacia la autoconciencia. Son los maestros, solo los maestros, los que guían al héroe y al individuo para dar forma a su propio

cumplimiento, los maestros de la escuela infantil y primaria, aquellos a los que, hay que decir, nuestra modernidad no presta ninguna atención ni reconocimiento. Estoy bastante convencido de que la perspectiva pedagógica de Quirón era una perspectiva de individuación, dirigida a que Aquiles tome conciencia de su mortalidad. Porque solo a través de su condición mortal, Aquiles puede llegar a la plenitud de su identidad.

Hay una ambigüedad de fondo en lo que respecta a Aquiles; es tan invencible que estamos acostumbrados a pensar en él como inmortal, mientras que su destino terriblemente explícito es tener que morir antes de lo debido, durante la guerra de Troya, en plena juventud. Está claro: ser invencible y ser inmortal son dos cosas muy diferentes, pero nosotros pensamos que él es inmortal quitando lo del talón. Que todos lo somos, salvo por el motivo de que moriremos. La única diferencia entre nosotros y Aquiles es que él conoce su destino, sabe en qué situación morirá y quizá incluso cómo. Por tanto, lo que le vuelve heroico es su conciencia, la lucidez con la que conoce sus límites y, sobre todo, el modo en que finalmente decide consumar su propia existencia, la determinación con la que se dirige hacia la muerte. En este sentido, Aquiles es dueño de su destino.

Cuenta la historia que Quirón, desde el principio, le exige a Aquiles que supere dos pruebas: alcanzar la velocidad de una flecha y correr sobre la fina capa de hielo que cubre el río sin romperla. Es evidente que en la rapidez y en la ligereza se encuentra la esencia profunda de Aquiles, lo que le hace heroico y, por tanto, él mismo. Él no es inmortal, sino rápido, muy rápido, tan rápido que prácticamente es invencible. La misión de Quirón es no dejarlo marchar hasta que sea tan rápido como ágil. Durante ocho años, Aquiles fracasa una y otra vez en las pruebas, pero Quirón (que es un verdadero maestro) no se lo recrimina, porque sabe que no hay nada que añadir a lo que el fracaso le está enseñando. Pero si, por un lado, de esta forma hace que Aquiles sea lo que es, rápido e invencible, al mismo tiempo le está formando para ser mortal. Cada día le obliga a confrontarse con sus límites, con su fracaso, empujándole a tener plena conciencia de ello. Ser heroico consiste en conocer los propios límites, en controlarlos, no tanto en superarlos como en no dejarse dañar. La imagen que el mito nos devuelve es la de Aquiles que, al cumplir los ocho años, poco

antes de dejar a su maestro y volver a Ftía con su padre, alcanza corriendo la flecha que Quirón acaba de disparar. No podemos evitar pensar en esa otra flecha que, guiada por un dios, le alcanzará para matarlo. Desde el comienzo, su muerte es inherente a su iniciación y, por ello, a su destino. Al finalizar su formación, Aquiles ya conoce sus límites, su ser y su futuro. De hecho, supera también la segunda prueba a la que Quirón le somete, y corre sobre la fina capa de hielo que cubre el río. Literalmente, se eleva sobre su propia liquidez.

Ver lo eterno

Por tanto, cuando va a la playa a mirar el mar del color del vino, Aquiles está buscándose a sí mismo en aquella infinidad. Él, de por sí, ya está a un paso de lo eterno, pero ahora volviendo a meter un pie dentro. Desde que le sumergieron en él de pequeño, y después de que Quirón le enseñara a elevarse por encima, sigue tendiendo hacia esa dirección, porque es ahí donde debe regresar. El Estigia, donde le bañaba su madre cuando buscaba para él la inmortalidad, es uno de los ríos que nacen de Océano, pero también es el curso (líquido) que conduce hasta el Hades, el lugar de las almas. He aquí el conflicto, la contradicción que Aquiles vive en sí mismo, una oposición a la que no dará cumplimiento hasta el final, la continua tensión entre la eternidad de la que procede y la muerte hacia la que se está dirigiendo, la tentación continua de querer invertir el sentido de su recorrido.

Al mismo tiempo, Aquiles, en cuanto líquido, es también contradictorio, quiere estar en el combate y quiere ser salvado; quiere ser único e individual, pero también comprendido y escuchado por el grupo, individuo en la colectividad; quiere ser fuerte en su velocidad y frágil en su sensibilidad. Pasional y apasionado, pero igualmente despiadado, visceral, frío. Aquiles es al mismo tiempo lo masculino y lo femenino, la alteza y la bajeza, el ser divino y el hombre muerto incluso antes de haber empezado a vivir. En su articulada contradicción no logra un cumplimiento, y es esto lo que le aparta de vivir una vida normal. En su presunción divina, no puede responder al hecho de la muerte, a pesar de tenerlo tan presente en sí mismo.

Si Tetis ignora lo que es la muerte, tampoco quiere someterse a la ausencia, porque no compete a los dioses, no pueden compartirla con

los hombres y mucho menos comprenderla. De hecho, no se lo piensa dos veces al abandonar a Aquiles. Al mismo tiempo, Tetis continúa manteniendo a Aquiles en esta constante suspensión, con un pie en la historia y otro en lo eterno, obligado a mirar en esa dirección. Mientras siga volviendo a la liquidez de su madre, le será imposible comprender hasta el fondo el aspecto humano de la muerte. Así que cabe preguntarse qué está buscando, si la eternidad que su madre sigue representando o la ausencia que dicha eternidad le deja en su interior. Por tanto, es esto lo que está mirando desde la playa, es así como se siente frente al mar, ese inexplicable tomento que la eternidad nos remueve por dentro.

En determinado momento, habiendo perdido por completo el control de la situación, Agamenón manda a Ulises y Diomedes a hablar con Aquiles para convencerlo de que vuelva a la batalla. Los ha mandado para ofrecerle de parte de su comandante, además de la restitución de Briseida, riquezas bastante consistentes, y también mujeres, caballos, braseros de plata, trípodes, etcétera, etcétera. Aquiles lo rechaza. A cambio, les suelta un largo discurso en el que explica que también él tiene derecho a amar a una mujer, quizá a volver a casa de su padre, a su isla, donde encontrará la manera de formar una familia y llevar una vida tranquila. En la *Ilíada* son pocas las escenas en las que no son los dioses los que mueven las acciones de los héroes, pero aquí queda claro que los pensamientos de Aquiles no pueden ser en absoluto divinos, porque tienen que ver con la muerte, algo que, precisamente, los dioses no conocen. El discurso es crucial por su sencillez (de hecho, es famosísimo). Dice Aquiles: «Para mí, nada vale la vida, ni las riquezas que dicen que se acumulaban en la populosa ciudad de Troya en tiempos de paz antes de que llegásemos los griegos, ni las que encierra el solio de Apolo, el dios arquero, en la rocosa Pito. Se pueden conseguir bueyes y gordas ovejas, se pueden adquirir trípodes y rubias crines de caballo, pero la vida de un hombre ni se conquista ni se atrapa para que vuelva atrás una vez que ha salido de la boca».

En este momento todo está aún por llegar, estamos al final del segundo día de batalla y los troyanos se encuentran al lado de las fortificaciones que los griegos han erigido para defender su

campamento. La derrota es inminente, pero todavía no ha llegado. Está igualmente claro que si Aquiles volviera al combate, la perspectiva cambiaría radicalmente y la suerte se invertiría, pero él se niega. La verdad es que Aquiles sabe perfectamente que debe morir, la vida que está tratando de defender eligió perderla en el momento en que partió hacia Troya. Ha elegido un destino que le otorgará la gloria y la inmortalidad de la memoria, pero también una muerte joven. En realidad, ya se ha alejado de la vida hogareña y tranquila de la que habla. Pero es precisamente en esta extraña relación suya con la muerte que Aquiles es el verdadero héroe de esta historia. Es como si siguiera ahí, asomado al mar, tratando de mirar la eternidad, lamentando la melancolía; buscando esa ausencia que nos trae la muerte y que, también, llena nuestras vidas. Él, que tiene un acceso privilegiado a lo eterno, nos está mostrando su añoranza por la cotidianidad del amor que se puede vivir en una vida mortal. Cabría igualmente preguntarse si, cuando les dice a Ulises y a Diomedes que él preferiría volver a Ftía, donde podría llevar una vida normal, no está pensando en Patroclo. Es con él, y su amistad, con quiere volver, envejecer, amarse, construir el día a día, y quizá cocinar juntos carne a la brasa en el porche cuando anochece, tostar pan, jugar a los dados. Quizá sea esta la otra eternidad a la que Aquiles se refiere: el amor de Patroclo y su ausencia que seguirá a la construcción conjunta del día a día.

El soplo

Para los héroes expuestos a la aplastante fuerza de la Necesidad no existe el libre albedrío, sino el peso del destino que los obliga a sufrir o imprimir fuerza en el combate. En un momento dado de la batalla, Zeus lanza un rayo delante del carro de Diomedes, pero este no frena su ímpetu y Néstor le dice que pare porque es evidente lo que Zeus quiere. Diomedes responde que sí, que es verdad, pero no podrán decir de él que retrocedía ante el peligro o las dificultades. Eso es lo que tratan de hacer: sufrir su destino mostrándose a la altura. Su intención es tratar de comprender lo que dará sentido a sus vidas, que otorgará un horizonte al hecho de haber estado ahí. Los héroes viven en esa tensión, y esto vale sobre todo para Aquiles: de esto les habla a Ulises y Diomedes. Se está preguntando si estar tan expuesto a las

fuerzas del destino, y estar sometido a su propia desventura, no tendría que conllevar un aplastamiento de la existencia y, en consecuencia, restarle trascendencia y significado. En resumidas cuentas, está buscando cierta conciencia, pero todavía no consigue encontrarla.

Cuando habla de vida, Aquiles no se refiere a la biología ni a la línea en el monitor que muestra la actividad cerebral, sino que está hablando de soplo, viento, aire (lo llama *psyché*). Es lo que se eleva sobre nuestra existencia y la llena, la hincha, dándole sentido. Para Homero, este soplo es la vida, no sobrevive al cuerpo y carecería de importancia si lo hiciera. Esto, desde nuestra conciencia moderna, nos desconcierta, nos desorienta; pero estamos cometiendo un error de cálculo del que debemos desprendernos si queremos comprender a qué se está refiriendo Aquiles. El hecho de que este soplo no sobreviva a la muerte no significa que no sea etéreo, vital. Estamos tan apegados a nuestra alma, a nuestro sentir, que la querríamos eterna; una vez que la hemos percibido en nosotros, quisiéramos que no volviera a salir por nuestra boca. Pero es un problema falso, porque la clave está en entender qué hacemos *mientras* vivimos, qué sentimos y, por ello, qué valor le damos a nuestra vida. Al contrario, es precisamente en ausencia de una escatología que Aquiles trata de dar profundidad a cómo ha vivido una existencia que (ya lo sabe) será breve. Y lo dice: su consistencia no viene dada por lo que se puede comprar. Por otro lado, eso le ha enseñado Quirón, que ser un héroe no significa sentirse realizado desde el principio, sino llegar a la realización.

Yo creo que Aquiles, en este punto de la historia, mientras trata de convencer a Ulises y Diomedes, no sabe bien de lo que está hablando. Sabe que ese soplo, una vez que sale de la boca, no puede volver, y sabe que en ese momento de nada sirven el dinero y las riquezas que le ofrecen; pero no sabe realmente lo que es. Por otro lado, aún no ha cumplido su recorrido, no ha alcanzado la flecha que lo matará ni se ha elevado sobre la eternidad de ese mar que tanto le atrae. En realidad, Aquiles no sabe siquiera lo que es la muerte (¿y quién lo sabe?) y, al hablarles del valor de la vida, lo hace por sustracción: está hablando de la ausencia.

Así pues, lo que está tratando de definir es una ausencia. Ese mismo vacío que siente estando sentado en la playa y que se refleja en la

superficie agitada del mar; ese algo tan etéreo y ligero que se le escapa de las manos, al igual que una polilla es atraída por la luz hacia la muerte; lo que en su vago recuerdo estaba contenido en la total liquidez de su madre; lo que siente que le oprime por dentro cuando Agamenón le ignora; lo que su padre era capaz de albergar en una simple mirada, y que siente colmarse y moverse en su interior cuando está junto a Patroclo, cantando para él. Pero es una ausencia, y no podemos definirla si no es por sustracción. Porque ella, la ausencia misma, para Aquiles no tiene todavía nombre. Es algo que aún no está, pero que, en mi opinión, él, precisamente en su discurso a Diomedes y Ulises, está tratando de comprender y definir. Y la palabra que Aquiles emplea para hablar de ese soplo que sale de la boca y que no puede volver atrás es la palabra justa, y es tan hermosa e importante que seguimos empleándola sin haberla gastado. Para Aquiles, ese espacio en su interior se está definiendo ahora, se definirá dentro de poco, cuando la batalla se vuelva tan feroz que los dioses dejen de ocupar su espacio interior para salir a la luz en la llanura de Troya. Por tanto, Aquiles no sabe de lo que está hablando, pero sabe qué sustraer, porque conoce el valor de la vida al ser consciente de que en breve la perderá. «Para mí, nada vale la vida —dice—, porque la vida de un hombre ni se conquista ni se atrapa para que vuelva atrás una vez que ha salido de la boca».

En los días sucesivos, cuando no estaban juntos e iba andando desde el pequeño apartamento que le habían dejado detrás del jardín botánico hasta la biblioteca del Beaubourg, había sentido varias veces en sus manos su amor por ella. Casi podía verlo, ante sus ojos, por mucho que tuviera la misma consistencia que la baba de una hormiga, porque estaba ahí y él lo sentía, claro e ineluctable, lejano y distinto a todo lo demás: necesario. Y ahora, ya lo sabía, independientemente de lo que pasara con ellos, seguiría manteniéndolo intacto, para lo que le quedara de vida.

Al mismo tiempo, precisamente porque podía verlo en sus manos, se daba cuenta de lo mucho que lo echaría de menos. Lo que le dolería el simple hecho de haberlo probado, haberlo querido tener. Sabía muy bien, lo sabían ambos, que al cabo de esos días juntos deberían separarse y volver a su historia, cada cual a su cotidianidad. Y sabía perfectamente, al menos él lo sabía, cuál es el precio que hay que pagar por haber querido vivir lo eterno. Esa ausencia, el tener que

volver a su historia sin ella, terminaría por arrastrarlo como una tormenta. Pero todo naufragio presupone una isla a la que volver y, en el mejor de los casos —así lo había pensado—, de ahí saldrían algunos versos más o menos pasables si, como se suele decir, la razón la tienen los ganadores y a los perdedores les queda escribir canciones. Esto se le había ocurrido al ver la despreocupación con la que su impermeable se enfrentaba a la ligera lluvia que el cielo de París le estaba ofreciendo.

De hecho, esto escribiría en una de sus últimas poesías: *Todavía puedo verlo, tenerlo / en mis manos, darle vueltas con los dedos, / mi bien es como una pelota/que pesa como un fardo de heno, / pero que tiene la consistencia de la nada, / una pompa de jabón, el lienzo de baba de un sueño, / las finas patas de los grillos, las antenas / de las arañas, una mosca en librea, / seres diminutos como tripulación que lanza / una cáscara de nuez: y aun así / ahora me llena el sentir / y el recuerdo de tu voz me colma / en el tiempo, me acompaña / lo eterno, desde siempre, de ti.*

Había sido en ese preciso momento cuando, caminando hacia el centro, y mientras se perdía en su sentir, sin tener idea alguna del futuro o del mañana, había imaginado entre sus manos su amor por ella.

Y luego, como siempre ocurría, ella lo había apartado de la eternidad para traerlo de vuelta al momento de la cotidianidad: «¿Cuándo nos besamos?», le había escrito.

«Pronto», había respondido él. Y entonces, como si su historia requiriera una precisión, había añadido: «Estoy yendo a la biblioteca, luego tengo que comer con mi editor francés y, entonces sí, a primera hora de la tarde, podré besarte».

Y ella: «¿Y a qué hora me besarás exactamente?».

Cuarta ponencia

Tramas y finales

Esta historia termina mal, ya lo sabemos, y (no hay razón para ocultarlo) mueren todos. La obsesión por las tramas que actualmente ha invadido nuestra literatura nos obliga a considerar cómo termina una historia; pero cómo termina es lo contrario de lo que le interesa al mito. Todo el mundo sabe que Edipo se quedará ciego, que Hércules completará los doce trabajos y que Dédalo saldrá del laberinto a costa de la pérdida de su hijo. Lo sabemos incluso antes de que empiecen a contarnos estas historias, y estoy razonablemente convencido de que sus propios protagonistas sabían lo que les deparaba el destino. Ícaro, Dédalo o Jasón, Perseo o Hércules. Incluso Edipo en el fondo sabía, aun sin saberlo, que estaba a punto de matar a su padre y que se casaría con su madre. Al igual que sabemos (sin saberlo) que al rebelarnos contra nuestro padre estamos tratando de matarlo o que al ir al encuentro de nuestra madre lo que en realidad queremos es llevárnosla a la cama. De lo que estamos hablando es de la Necesidad, y si esta trascendencia sin rostro puede mover el destino de los héroes y nuestra psique, dime tú si no va a determinar el final de nuestras tramas. Así que está bien saber desde el principio que los protagonistas de esta historia al final van a morir. También nosotros, como Casandra, podemos ver en la alta figura del caballo que se alza frente a las puertas Esceas, ahora abiertas de par en par, el futuro de destrucción, el sufrimiento y la devastación que aquel engaño acarreará. De nada sirve interrumpir la trama, hacer hincapié en sus puntos de máxima tensión, y menos aún esperar finales sorpresa que no sorprenderían a nadie. No son los trucos retóricos los que hacen la literatura, porque la verdad es que al final mueren todos, siempre. Y es precisamente esta la grandeza de la *Ilíada*, mostrarnos lo unidos que estamos a los héroes en su destino de tristeza y desventura. Más allá de esta constricción a la desventura, son pocos los espacios de humanidad que se les conceden y no sirven las tramas, porque es la suerte la que impone, como sobre una despiadada balanza, la vida y la muerte para cada uno de ellos. Cuando Zeus quería perseguir a

Némesis, buscaba la consecuencia necesaria para el equilibrio del cosmos, y entonces esa consecuencia ha empezado a tener peso, mientras dure la guerra, en cada uno de los héroes que han ido a Troya a combatir.

El mismo Aquiles, desde que subió a su barco para ir a Troya, está tratando de liberarse de la contradicción que le impone su destino: ir al encuentro de la muerte, de modo que su gloria perdure en el recuerdo, dándole la grandeza y la consistencia de la memoria; o mejor volver a casa, eligiendo para sí mismo y para la gente que quiere una vida normal, digna, quizá incluso feliz. De todos los héroes, es el único que se puede permitir semejante pregunta y esto marca una enorme diferencia. Es evidente que en él hay algo que le empuja en dos direcciones opuestas. Sabe perfectamente lo que le espera, cuál es la condición a la que se ve sometido, y precisamente por eso quiere saber para dar cumplimiento y sentido a todo ello.

Como todos los héroes, él más que los demás, Aquiles es presuntuoso y egocéntrico; está tan pagado de sí mismo que no ve lo que le rodea, su psicología le lleva a no otorgar importancia a los demás. De Deidamía, con la que tiene un hijo y a la que ha dejado en la isla de Esciros, no conserva ningún recuerdo; la misma Briseida, a la que ama sinceramente, tiene que permanecer a su lado como esclava; por no hablar de la atención casi inexistente que dedica a sus compañeros de armas. No hay nada, ni siquiera la aniquilación de su ejército, que pueda alejarlo de su ego herido. En el fondo, los demás existen a sus ojos si caminan a su lado. Y aun así, reconoce claramente la profundidad de sus personas. Ser egoísta y egocéntrico no significa en absoluto carecer de sensibilidad. Cuando habla con Diomedes y Ulises, los quiere empujar a volver a casa, advertirlos de cómo terminará esta historia y de a qué cosas hay que dar importancia; se preocupa de que puedan volver vivos con sus familias. Y mientras se pregunta si también él no tiene derecho a amar a una mujer, muestra con la misma claridad no solo amar a Briseida, sino también defenderla de Agamenón. Lo hace hasta el punto de cuestionar un pilar de su sistema de poder que, sin saber lo que es un alma, desde luego no la prevé para los esclavos y mucho menos para las mujeres (como bien nos recuerda Gadda, esta se les concede en el 589, en el Concilio de Maguncia, con un solo voto para alcanzar la mayoría).

Pero Aquiles a quien más quiere es a Patroclo, que, pensándolo bien, ha quedado reducido casi a un esclavo al tener que acompañarlo, por estar constantemente a su lado. Y aun así, le ha entregado su corazón.

Patroclo

Si nuestra intención aquí, a la espera de que llegue la hora del aperitivo, es encontrar un atisbo de humanidad en la devastación que se nos viene encima con esta guerra, es a Patroclo a quien debemos mirar. Patroclo es la verdadera clave de esta historia, y es también la última posibilidad que nos queda. Porque Patroclo es el único que sufre su destino dirigido hacia otras personas y no replegado sobre sí mismo. Pero sobre todo es el único que trata de mover ese destino sin que haya un dios a sus espaldas que dirija su lanza, levante su escudo o refuerce su presa.

En verdad, no sé cuán consciente es Aquiles, parece más bien que lo admira por su compostura; pero la verdad es que a Patroclo le basta con tenerlo cerca. Él es un escudero, así que no cuenta mucho para la batalla, prácticamente nada, lo único que debe hacer es ayudar a Aquiles a subir al carro, y es lo que hace. Así lo vemos desde el principio, asistiendo a los acontecimientos de esta historia junto a su querido amigo, sin decir nada. Patroclo incluso podría parecer una persona débil, carente de carácter y de personalidad, pero en este caso su relación con Aquiles es mucho más compleja de lo que parece. Se conocen desde siempre. Cuando vuelve a Ftía, después de estar con Quirón, Aquiles tiene apenas ocho años y elige a Patroclo como su amigo. Lo elige y es elegido. Lo hace como solo los niños saben hacerlo, sin ninguna perplejidad, predisposición, interés, economía. Si tuviéramos que explicar qué es la amistad, nos bastaría con mostrar su relación: son amigos y basta. Al contrario de lo que se podría pensar, el que tiene las riendas de esta relación es Patroclo, no Aquiles.

En los años de gimnasio Aquiles forma su cuerpo y su carácter luchando con Patroclo, que es más débil que él, pero mayor, y por ello con más experiencia. Es él quien lo acompaña y lo sostiene en su formación, él quien lo apoya, está a su lado en el momento crucial en que decide ir al encuentro de su destino eligiendo una vida breve para coronar en la gloria de la guerra. Para Aquiles, Patroclo es su hermano

mayor, su punto de referencia, quien le sigue el ritmo y marca su camino; y al mismo tiempo, el amigo que lo acompaña caminando a su lado, pero en segundo plano. Es el mayor, pero también el amado. Patroclo ama a Aquiles hasta el punto de hacerse amar sin necesidad de ser el amante. La dinámica entre amado y amante en los jóvenes y en sus mentores va más allá de la cuestión física, por lo que el encuentro amoroso masculino es necesario en las dinámicas de ser más o menos activos o pasivos. No es casualidad que Platón base toda su discusión sobre el eros en torno a esta diatriba: ser amados y ser amantes tienen significados muy claros también en las parejas heterosexuales, y no es la fisicidad la que define estos significados. Se trata de ser activos en el sentir, en probar, en expresar, en ser uno mismo como amantes; al igual que ser pasivos en ser uno mismo como amados. Por tanto, si Patroclo es el amado de Aquiles, también es el hermano mayor y en cierto modo el guía, y esto significa que su amor es una cuestión más articulada de lo que pueda mostrarnos el sexo, porque tiene que ver con la amistad.

La imagen más hermosa que la *Ilíada* ofrece de esta relación es la de Aquiles cantando en su tienda para Patroclo. Es a Patroclo a quien Aquiles le desvela su verdadera persona, el guerrero se muestra tal cual es. El mismo que ahora está cantando para él con tanta dulzura, dentro de un par de días degollará a doce niños troyanos sobre la pira funeraria de su cadáver. Patroclo conoce bien la ferocidad de Aquiles, vive con él desde hace al menos quince años. Con todo, lo escucha cantar. Y la escucha es, sin duda, el aspecto más profundo que la amistad de Patroclo ofrece a Aquiles y lo que nosotros debemos conservar de su memoria. Precisamente porque conoce los secretos de Aquiles, su despiadada ferocidad, además de su sorprendente rapidez, su narcisismo y su deslumbrante egoísmo, Patroclo conoce también su profunda necesidad de amar, que se muestra claramente en la música. Me imagino que escuchar cantar a Aquiles tenía que ser maravilloso, quizá incluso mejor que verlo luchar, aunque la rapidez feroz con la que era capaz de traspasar a su adversario, antes de que este se diera cuenta de que el combate ya había empezado, tenía que ser espectacular. Deberíamos amar la ligereza con la que Aquiles tañía las cuerdas de su cítara y la mesura con la que afinaba su voz al cantar; había algo de divino, justo allí donde la ligereza y la mesura se

convierten en la forma definitiva de la velocidad. Pero, en todo esto, en la escena a la que estamos asistiendo, lo que no puede por menos de llamarnos la atención es el hecho de que Aquiles necesite que Patroclo esté ahí, escuchando su música, del mismo modo, hay que decir, que necesita que Briseida se deje amar y que Agamenón reconozca el sentido de su destino. Esto no es el narcisismo del héroe que exige la atención del público, hay algo más sutil y profundo. Para Aquiles, cantar a Patroclo es como imaginarse en la bañera que es su madre, encerrándose en la música, resguardándose dentro, envuelto por completo mientras el ruido del mundo exterior queda atenuado. Él sabe que está siendo escuchado y puede oír su propia voz que, desde lo más profundo, canta su profundidad. Pues bien, en estos momentos Aquiles se siente él mismo, porque Patroclo, el amigo, el amante, el amado, es para él como el mar, el espejo de su alma.

La amistad

Pero tenemos que volver a la batalla. Porque si, por un momento, mientras la seducción de Hera distraía a Zeus, ha parecido que Héctor sucumbía a los letales golpes de Áyax, en el constante ir y venir de la suerte ahora los troyanos están llegando a la playa, donde prenderán fuego a los barcos. La derrota de los griegos parece inminente; no se trata solo de la posibilidad de perder todos los barcos y, en consecuencia, no poder regresar a casa, sino que, mientras tanto, buena parte de los comandantes han sido heridos y el ejército prácticamente derrotado. Y es aquí donde Patroclo muestra toda su atención. La atención es empática y universal, es —como dice Simone Weil— la mayor forma de amor. Patroclo, a diferencia de los demás héroes de este drama, muestra una dedicación total hacia el mundo que lo rodea y hacia el prójimo. Así pues, no solo hacia Aquiles, sino hacia todos y cada uno de sus compañeros de armas.

Hace no más de veinticuatro horas que Aquiles había sugerido a Ulises y a Diomedes que cogieran sus cosas y volvieran a casa, que es lo que debía hacer también él porque en breve Héctor derrotaría al ejército griego. Y tenía razón. Pero ahora, al poner en práctica sus mejores propósitos, quizá mientras da la orden de desmontar el campamento, se le ocurre enviar a Patroclo a ver cómo va la batalla. No debemos olvidar que los griegos forman una alianza y que, por

tanto, los destacamentos que la componen pertenecen a diferentes islas, ciudades, incluso países. Patroclo pertenece a los mirmidones de Ftía, soldados que nada tienen que ver con los de Micenas o de Ítaca y que, desde que Aquiles se ha distanciado de Agamenón, se han retirado del conflicto. Por tanto, Patroclo no tiene ningún deber hacia los aliados, ni moral ni sustancial ni formal. Pero él es un expatriado, un refugiado, un ciudadano del mundo (que diríamos hoy) acogido en Ftía porque Peleo es un rey abierto que considera que su reino es un lugar de acogida y democrático, una isla utópica donde a cada cual se le concede su espacio y se le dedica la debida atención. Sin duda Patroclo, que en cierto modo fue adoptado por Peleo, ha recibido la enseñanza de esa isla. Entonces lo que sucede es que, al ver que el ejército está siendo derrotado y sus compañeros se dirigen a la derrota y a la muerte, decide ir donde Aquiles para rogarle que vuelva a luchar. Y Aquiles se niega. Así que le pide que, al menos, le preste sus armas para tratar de engañar a los troyanos, asustarlos, hacerlos retroceder. Es un intento desesperado por ganar unos preciados metros en el frente y dar un respiro a un ejército que se encuentra al límite. Aquiles, finalmente, se deja convencer.

Este es el plano de la amistad. En este intercambio está en juego toda la complejidad de la relación entre Aquiles y Patroclo. Si no hay manera de escapar de las garras del destino, ahora ambos están tratando de satisfacer sus exigencias mutuamente. Patroclo, además de por la suerte del ejército griego, podría estar preocupado por cómo su amigo puede salir de una posición débil desde el punto de vista político. Aquiles sigue siendo un general, es el jefe de un destacamento que participa en una guerra y que, cuando la cosa se pone divertida, decide retirarse. Tendrá sus razones, pero no le honra empecinarse en algo que nada tiene que ver con lo estratégico. En el plano militar, respecto a sus compañeros, a los que Patroclo acaba de ver en claros apuros, la posición de Aquiles es insostenible y, en definitiva, también injustificada, una idea estrambótica. Al pedirle prestadas sus armas, Patroclo quiere hacer como si Aquiles hubiera vuelto, no solo a ojos de los troyanos, sino también a los ojos de los griegos. Al mismo tiempo, Aquiles no quiere volver ni respaldar en modo alguno la alianza griega y, sobre todo, no quiere sacarle ninguna castaña del fuego a Agamenón. Pero cede a la petición de su

amigo. Por la única razón de que es precisamente su amigo el que se lo pide, porque si otro le hubiera propuesto algo semejante, vestirse con su identidad, porque de eso se trata, no le habría dejado terminar la frase. Patroclo no le está pidiendo que le preste un abrigo largo para una cena elegante o su Aston Martin verde inglés para pavonearse ante una chica. Le está pidiendo ocupar su lugar, no metafórica, sino literalmente. Hay que añadir que ninguno de los dos sabe ni puede imaginarse que este intercambio los llevará donde tienen que llegar.

Sin ánimo de ofender a filólogos y literatos demasiado finos, esta es la historia de *Pequeño azul y pequeño amarillo*, dos colores que son amigos, amigos como solo dos niños saben serlo. De hecho, al final se hacen tan amigos que intercambian lugares y, al abrazarse, se pierden el uno en el otro. Esto es lo que se le pide a la amistad. Pero, al perderse en ese abrazo, pequeño azul y pequeño amarillo se convierten en una sola cosa, verde. *Pequeño azul y pequeño amarillo* es un álbum ilustrado que posiblemente alcance el mismo grado de profundidad que el canto XVI de la *Ilíada* (aunque pocos se percaten de ello, al tratarse de un libro infantil y, además, ilustrado); pero, como toda buena obra maestra, no evita a sus jóvenes protagonistas las consecuencias que para ellos comporta la verdad.

El punto de vista de Patroclo y Aquiles, así como el de pequeño azul y pequeño amarillo, supone que la amistad conlleve una total asimilación del uno en el otro. No solo no es un problema, sino que parece su objetivo último. El problema, como mucho, a estas alturas, es cómo los ve el resto del mundo. Su vínculo es tan fuerte que ambos se enriquecen con esta relación, con su intercambio. De hecho, ambos lo buscan y lo ven como una solución (Patroclo nunca habría luchado de ese modo y Aquiles nunca habría vuelto al combate). Pero no es igual para los demás. Los padres de pequeño azul y pequeño amarillo, cuando ven esa mancha de color verde, se asustan al creer que los han perdido. Lo mismo sucede con Aquiles y Patroclo: el mundo no los reconoce, deja que Patroclo luche, como jamás habría luchado, y que Aquiles vuelva, como jamás habría querido; pero no los reconoce.

Yo no soy yo

Ni siquiera los dioses parecen reconocerlos. Se quedan mirando, o al menos es esta la impresión inicial. Por una parte, tratan de entender lo que está pasando y por otra dejan que pase lo que tenga que pasar, sin que quede del todo claro si lo ha previsto el destino o no. Ya lo hemos dicho, los héroes de esta historia están destinados a sufrir la voluntad de Zeus y el único problema que pueden plantearse es estar a la altura. Si las cosas han ido como han ido, al menos hasta aquí, ahora parece que la voluntad de Zeus nada tenga que ver, que lo que cuenta es la voluntad de Patroclo. Y él no está rechazando o tratando de modificar su propia condición, sino la de sus compañeros, sobre todo la de Aquiles. Imagino que debe ser esto lo que descoloca a los dioses. Es como si, al ponerse las armas de Aquiles y actuar por amor hacia otra persona, Patroclo se hubiera puesto en una posición que el destino no logra contemplar. En el fondo, al poner en práctica su estratagema, Aquiles y Patroclo engañan a la Necesidad, yendo cada cual contra su naturaleza. Por carácter, habilidad o formación, cada cual es diferente a como trata de ser en este momento junto al otro. Por mucho que le gustaría tener la capacidad empática y de atención de Patroclo, Aquiles nunca podría pasar por alto la ofensa de Agamenón; no es una cuestión de principios, es que no sería capaz, no podría hacerlo. En cambio, lo hace con sus armas, habitadas por Patroclo. E igualmente, por mucho que le gustaría tener la fuerza y la velocidad de Aquiles, Patroclo nunca sería capaz de luchar de esa forma, y no estaría en condiciones de ir más allá del primer encontronazo. Pero lo intenta, porque está habitando las armas de Aquiles.

Finalmente, la suspensión que Zeus concede a esta escena es indicativa de su propio estupor, parece que él quisiera ver cómo va a terminar. Así, por una vez, nos encontramos con los dioses sentados entre el público, a nuestro lado, para ver lo que no estaba escrito en ninguna parte: que las armas del más fuerte de los héroes, puestas en su escudero, expugnarían Troya.

Si no fuera por su dramatismo, podríamos pensar en una comedia de teatro isabelino, donde los personajes se intercambian la ropa y los actores muestran su identidad mientras los personajes escapan a su destino porque se han vestido con los ropajes de otro. Pero esta

historia no es una comedia, no hace gracia; el destino de cada cual está marcado desde el principio y no hay forma de modificar su trágico final. Zeus lo ha desvelado: todo está pensado para que Aquiles mate a Héctor, el núcleo del drama. Pero si Aquiles tiene que volver a luchar, Patroclo debe morir. A los dioses, a la Necesidad, no les interesa qué consecuencias personales (digamos, emotivas) pueda tener; no hay cabida para incertidumbres ni para suspensiones en la historia. Y aun así, los actores en el escenario siguen sin saber lo que está pasando. En el plano narrativo, mientras Patroclo lleva puestas las armas de Aquiles, la única tensión que se nos concede es hacernos esta pregunta: ¿quién maneja realmente esas armas? ¿Cuándo se darán cuenta los troyanos de que es Patroclo y no Aquiles? Y Patroclo, por su parte, ¿sabe que no es Aquiles? Porque viéndolo luchar y avanzar por el campo aplastando a todo enemigo que encuentra a su paso, cualquiera lo diría. Por tanto, ¿quién está librando esta batalla?

Para entenderlo, deberíamos tener las ideas más claras sobre cómo funciona, en la totalidad de la persona, la relación entre las armas y el cuerpo de un héroe.

Lo que falta

Pues bien, la cuestión es que para Homero, al igual que para los griegos del siglo VIII a. C., esto no quedaba claro. Hay una interesante ambigüedad al respecto, como si ellos no supieran la distancia entre la persona, su cuerpo y sus armas. Y aunque a nosotros nos resulta difícil entrar en el orden de las ideas de una concepción del cuerpo y del espíritu muy arcaica y alejada de la nuestra, yo creo que aquí Homero está escenificando esta indefinición; por una parte es lo que quiere hacernos creer y por otra es de lo que se está hablando: al héroe, al tener que sufrir su destino, algo le falta entre su cuerpo y sus armas. No basta con decir que la identidad de la persona se encuentra en sus armas o que el cuerpo exhalará su soplo en el momento de morir. Los eruditos, los filósofos siguen discutiendo sobre ello, avanzando en sus discusiones, pero sigue habiendo algo que falta. Lo primero que se me ocurre es que precisamente en esto que falta se encuentran los dioses o, mejor dicho, que ese espacio está en realidad colmado por los dioses y la Necesidad. Por tanto, es esta la indefinición que Homero está escenificando, y la presencia de lo divino no puede mostrarse más

que de ese modo, indefinida.

También creo que esta indefinición es crucial en ese intento de Patroclo de huir de la presión del destino, de la acción divina que lo oprimía, al ponerse las armas de otro. No estoy tratando de plantear un problema filológico ni de antropología del mundo antiguo, ya hay muchos estudios que tratan de entender la concepción del cuerpo, del alma y de las armas en Homero, es decir, en la civilización griega en ese momento de su historia. Yo no sería capaz de abordar el problema en ese plano, ni es mi intención hacerlo. Desde mi punto de vista, es más importante saber qué piensan los personajes de esta historia, cómo la viven ellos. Entre otras cosas porque, estoy convencido, están ahí para contarnos algo muy importante (importante para nosotros, ahora). Pues bien, creo que es precisamente moviéndose en esta ambigüedad, en la brecha de la indefinición, como podrán marcar la diferencia, mostrándose a la altura del papel que la literatura les ha otorgado. Esta historia debe contarnos algo, y para poder contárnosla sus protagonistas se han colado en esa grieta («la malla rota de la red que nos aprieta»). En esa brecha, entre su cuerpo y sus armas, deben tratar de moverse. Por otro lado, sin este espacio vacío, Patroclo nunca habría podido entrar en combate en lugar de Aquiles. Y sin embargo, eso es precisamente lo que quiere hacer.

En primer lugar, cuando hablamos de las armas de Aquiles hablamos de su armadura, escudo, yelmo y grebas, además de la lanza y la espada. Pero sus armas son su identidad, la forma en que el mundo lo ve luchar, estar, ser y, por consiguiente, lo reconoce. Así que es como si las armas fueran también la forma en que siente, percibe las cosas y se relaciona con la realidad. En los duelos en los que los héroes se enfrentan, al final, cuando uno de los dos muere, el otro se apropia de sus armas casi con más ímpetu del que puso para matarlo. Las armas no son solo un instrumento para luchar, sino el hecho mismo de luchar. Son guerreros, y lo que da sentido y cumplimiento a su existencia son sus armas. Es lo que le dice Diomedes a Néstor sobre la reacción que Zeus espera de él: debe mostrarse a la altura de su destino, coincidir con la imagen que sus armas, y por tanto el hecho de combatir, ofrecen de él.

Por eso, al ver llegar las armas de Aquiles y detrás a los soldados mirmidones, los troyanos huyen aterrorizados. Es Aquiles quien los

está aterrorizando. Este es el ápice de ambigüedad que han decidido escenificar. Todo es, al mismo tiempo, acuciante e incisivo, pero también indeterminado. Aunque dentro no se encuentre Aquiles, aquello es realmente Aquiles, sus armas son su capacidad para luchar, y ellas son las que matan a esos hombres. Sin embargo, dentro está Patroclo, luchando con la fuerza de Aquiles, pero sigue siendo Patroclo, con su determinación y con su atención hacia el mundo, su empatía y capacidad de amar.

Nadie se lo está preguntando explícitamente, pero ¿cómo puede seguir en pie esta historia? Aun así, en poco más de una mañana de combate, Patroclo se queda a un paso de conquistar Troya. Consigue hacer retroceder a los troyanos recuperando el terreno que los griegos habían perdido en dos días de batalla. Hasta que mata a Sarpedón.

Sarpedón es importante no solo por tratarse del rey de los licios, pueblo aliado de Príamo que ha acudido en defensa de Troya, sino porque se encuentra entre los mejores en el campo de batalla —después de Héctor—, y porque es hijo de Zeus. Por eso, cuando el dios se da cuenta de que Patroclo está a punto de matar a su hijo, se asusta y querría detenerlo. Pero Hera, que aquí es muy concienzuda, le recuerda que ni siquiera él puede entrometerse para impedirlo. La impresión es que el propio Zeus, al ver a Patroclo dirigir la derrota de Troya, se estuviera preguntando hasta dónde podrá llegar haciéndose pasar por otra persona, con este engaño que ofusca la identidad de los héroes. Hay algo en Patroclo, lo sigue teniendo, que parece escapar al control de los dioses, como si no estuviera previsto que llegara tan lejos. Mata a Sarpedón sin mayor dificultad y sigue avanzando. Es el momento en que parece que los griegos han dado realmente un vuelco a la historia.

Pero entonces, finalmente (habría que decir) entran de nuevo en escena los dioses. Es verdad que, poco antes, mientras Patroclo luchaba, Zeus se había preguntado si no sería conveniente matarlo, pero luego había decidido dejarlo avanzar, y así el escudero había llegado hasta los pies de las murallas. Y en este momento interviene Apolo. Y las intervenciones de Apolo son siempre resolutivas. No es casualidad que, una vez más, sea el dios de la luz y de lo obvio el que

llega para desvelar el engaño. Así que detiene a Patroclo por el mismo motivo por el que, más adelante, se asegurará de que Paris mate a Aquiles. El dios que custodia lo sagrado debe trazar una línea entre lo que es de los hombres y lo que es de los dioses. Si es cierto que Patroclo y Aquiles están intentando cruzar esa línea, invertirla o quizá confundirla, defendiendo de manera más clara lo que, en cambio, pertenece a los hombres, lo único que Apolo puede hacer es detenerlos. Porque esa línea no puede faltar; puede ser desplazada, por supuesto, pero no eliminada.

Por eso, cuando Patroclo se acerca para trepar y asaltar una de las torres, Apolo se planta delante y le hacer retroceder. Tres veces intenta superar las murallas, y tres veces la mano de Apolo lo manda de vuelta; entonces, cuando lo vuelve a intentar, sin medias tintas, el dios le ordena que se detenga: «El destino no quiere que seas tú el que viole las murallas de Troya», le dice, añadiendo que tampoco Aquiles podrá hacerlo. Apolo aporta más claridad y, en este caso, lo hace hablando con gran coherencia y sin dar lugar al malentendido: no solo le está diciendo que no puede violar las murallas, inviolables, de Troya, sino que subraya la diferencia sustancial entre él y Aquiles.

Después Apolo se dirige a Héctor para impelerlo a reaccionar. Esto es importante porque Héctor, hasta ese momento, se había quedado paralizado viendo cómo Patroclo hacía trizas su ejército. Es difícil saber en qué estaba pensando, pero se había quedado estupefacto ante semejante engaño, sin saber reaccionar ante el ataque. Al menos hasta que Apolo lo espolea diciéndole que suba a su carro y vaya a por Patroclo. Entonces Patroclo, sin pensárselo dos veces, golpea con una piedra la frente del escudero de Héctor, que cae, y el carro vuelca. Tampoco en este caso parece que Héctor esté demasiado convencido de medir sus fuerzas con Patroclo, quizá todo continúe siendo demasiado sutil e indefinido a sus ojos, casi etéreo: un guerrero, en su desnuda humanidad, que viste las armas de otro. Pero mientras Héctor se decide a enfrentarse a él, quizá sin saber bien a quién tiene delante, Patroclo se estremece, como si alguien detrás de él le hubiera dado un manotazo en espalda, y el yelmo se le cae de la cabeza. El engaño ha quedado desvelado, la magia se ha desvanecido y Patroclo, en este momento, puede morir. Detrás de él, Apolo observa la escena.

Héctor es, sin duda, el más noble de los personajes de esta historia (quitando a Patroclo, claro está). Nos hemos dado cuenta al verlo hablar con Helena, con su madre o con Andrómaca, y más aún al ver cómo se emociona ante su hijo. Pero la verdad es que esta humanidad, que nos parecía tan límpida, incluso luminosa, no le impide negar la misericordia a Patroclo; lo mata sin haberse enfrentado a él.

Apolo ha resuelto que se le caiga el yelmo de un manotazo y Patroclo, con los ojos como platos, parece sorprendido de encontrarse en medio de aquella batalla. El yelmo rueda por el suelo, los penachos se ensucian de polvo y sangre, y para todos es evidente que no se habrían ensuciado así si ese yelmo lo llevara Aquiles. Patroclo se gira, y también la coraza se le cae, y un dárdano le arroja una lanza alcanzándole por detrás. Así, mientras Patroclo trata de escapar de la muerte, llega Héctor. Lo ve, solo, tambaleándose con una jabalina clavada en la espalda, se le acerca, lo mira a la cara y lo atraviesa. ¿Dónde está la gloria en matar a un soldado herido?

Pues bien, aquí sucede lo que no podemos explicarnos ni queremos hacerlo porque nos habla de una terrible verdad sobre nuestra vida. Frente a Héctor, que lo está matando, Patroclo está inmovilizado y su persona ha quedado reducida al estado de un objeto. Su alma se encuentra doblegada, desamparada, literalmente modificada por la fuerza que Héctor le está imponiendo. En cada duelo que se ha librado en esta guerra la fuerza de uno termina por doblegar el alma del otro; pero, si tuviéramos que elegir, la escena en la que se hace más evidente que la *Ilíada* es el poema de la fuerza es precisamente esta.

No es solo que Héctor no tenga piedad, sino que no hay sentimiento alguno que le impida querer doblegar a Patroclo para quitarle la vida anulando su persona, cuando este ha quedado reducido a un cuerpo muerto incluso antes de que lo hayan matado. Aquí se nos muestra con singular crudeza la atroz condición de nuestra humanidad, y no tanto en la forma en que muere Patroclo como en la que lo mata Héctor. Nos hemos centrado en la ferocidad de Aquiles, pero aquí Héctor no solo es feroz, sino también ignavo y bastante canalla, y esto desentona con la imagen que ha dado de sí mismo hasta este

momento, al mostrarnos hasta qué punto las personas más nobles, en su humana condición, pueden verse sometidas a la fuerza sufriéndola, pero también imponiéndola. Está claro que esto le hace humano, al igual que será humano cuando huya frente a Aquiles, que está a punto de matarlo. Ahora Héctor nos está desvelando una verdad aún más insoportable: en realidad sufrimos nuestro destino, la voluntad de los dioses, la desventura de nuestra condición, no solo cuando se nos mata, sino también cuando nosotros matamos. No se trata de una cuestión moral —no estamos diciendo que de este modo se puedan justificar los asesinatos—, sino religiosa, espiritual, más relacionada con la condición humana. Cualquiera puede ser portador del mal, encontrarse en la situación de tener que someter por la fuerza al prójimo, aunque sin llegar a matarlo, incluso sin querer hacerlo. Resulta particularmente estridente, porque tanto Héctor como Patroclo son lo que podríamos definir como buenas personas, con su atención y dedicación hacia los demás. Son ese tipo de personajes que un guionista nunca enfrentaría entre sí (sin querer comprometer los resultados de taquilla, por supuesto) y que cualquiera querría invitar a cenar (a ellos, no a Aquiles ni a Ulises, y mucho menos a Agamenón). Sin embargo, no serán ni Patroclo ni Héctor los que nos orienten sobre cómo aliviarnos de la condición que Patroclo y Héctor están representando ahora.

La verdad es que no me puedo imaginar en qué pensaba Héctor mientras doblegaba a Patroclo hasta el punto de reducirlo a la nada, mientras lo ve morir y las armas de Aquiles, al lado, se vuelven opacas con tanta sangre. Quizá pensó lo mismo que había dicho Aquiles pocos cantos antes: es un soplo que, una vez sale de la boca, ya no puede volver atrás.

Finalmente, Héctor hunde su lanza y el cuerpo de Patroclo se queda ahí, porque el soplo ya lo ha abandonado. La intervención de Apolo es resolutiva y definitiva. Definitiva porque después de que Héctor haya matado a Patroclo la historia ya no tiene nada que desvelarnos, todo lo que tenía que pasar ha pasado, todo lo que pasará ya está pasando. Pero si la muerte de Patroclo es el punto de no retorno tras el cual nada volverá a ser como antes, a partir de ahí le sigue una larga suspensión, en la cual todo el mundo espera que el resto comience a suceder. Y esta suspensión continúa mientras dura una extenuante

batalla alrededor del cadáver de Patroclo. Creo que este es el momento más dramático de esta historia, precisamente porque a partir de aquí todo quedará determinado. Si había alguna posibilidad de que esta trama no terminase así (así de mal, quiero decir), esta posibilidad residía en Patroclo. Él era el hombre que habría podido detener el designio divino y podemos estar seguros de que esa era su intención. Al elegir ponerse las armas de Aquiles, Patroclo definió su lugar en el mundo, obligando a los demás a hacer lo mismo. Por eso, ahora que su misión ha terminado, llega el turno de los demás.

El cuerpo muerto de Patroclo

La impresión es que todos se concentran sobre el cuerpo muerto de Patroclo, como si actuando así pudieran detener lo que va a ocurrir a partir de entonces. El primero que acude es Menelao. Llega y comienza él solo una batalla durísima y feroz que continúa durante el resto del día, hasta la puesta de sol. Menelao es un personaje que ha llamado nuestra atención por su mediocridad, por brillar con la luz de los demás (como el príncipe de Edimburgo), su papel era el de esposo de Helena o hermano de Agamenón, y no ha destacado por mucho más. Sin embargo, su gloria, toda su gloria, se concentra en el momento en que llega para defender el cadáver de Patroclo. Y ahora esta gloria es cuando menos grande, el motivo por el que valdrá la pena que su figura sea cantada. Solo pensarlo nos conmueve, como pocos pasajes de este poema, porque nos habla de que Menelao ha reconocido la grandeza de Patroclo, cuya intervención, por tanto, no ha sido en vano.

Si es verdad que Patroclo ha ensanchado el espacio vacío que había entre el cuerpo y las armas, en el momento en que el cuerpo muere y las armas se vacían, ese espacio se está volviendo visible: si antes pertenecía a lo divino, ahora los demás héroes pueden verlo, pueden comenzar a reconocerlo. Por eso corren a defender ese cadáver.

Más adelante se suman también Áyax y Meríones y, al menos hasta que Menelao no envíe a Antíloco a avisar a Aquiles, parece que el enfrentamiento no puede resolverse. Una enérgica lucha para defender un cuerpo muerto, vacío. No queda nada, solo un cadáver y una armadura, alimento para gusanos, chatarra oxidada. Así pues, lo primero que nos viene a la mente es que a sus ojos, tanto a los de

Menelao como a los de Héctor, esos gusanos y esa herrumbre deberían importar menos de lo que importa el soplo que ha abandonado a Patroclo. Así pues, ¿por qué es tan importante defender ese cadáver, si esa vida ya no podrá volver atrás? ¿Por qué es vital mantenerlo íntegro, salvarlo de los cuervos y de los perros?

Quizá aún no sean conscientes, pero a mí me parece que, para ellos, ha llegado el momento de redefinir la relación entre el cuerpo y las armas. Y es precisamente eso lo que están tratando de hacer al defender ese cadáver o al tratar de destrozarlo y, al mismo tiempo, al tratar de depredar o de apropiarse de las armas de Aquiles. Son los héroes los que deben llevar a cabo este paso, así lo pide la literatura, antes de que baje el telón y termine el drama del que son protagonistas. Están desorientados, no tienen una idea clara de lo que sucede y hacen lo que deben, lo poco que saben hacer, en este fragor de la tierra que empieza a temblar bajo sus pies, haciéndoles perder el equilibrio. Parece que lo único que pueden hacer, que saben hacer y se sienten capaces de hacer es tratar de defender, o de apoderarse, de un cadáver.

Al menos desde su punto de vista, por cómo han visto las cosas hasta ahora, el cadáver de Patroclo es su persona y esa es su intención. Defender ese cadáver y luchar por esas armas significa salvaguardar y apoderarse de su fuerza y de su valor, de la atención y el compromiso que ha demostrado hacia los demás, de su amor a Aquiles, de su capacidad de escucharlo. Pero al mismo tiempo quieren reconocer la atención y el compromiso de este escudero, porque esa atención y ese compromiso han llenado un espacio que hasta ese momento no había.

En una batalla que dura toda la tarde, Héctor y Eneas por una parte, Menelao, Áyax y Meríones por otra, están tratando de detener el tiempo en torno a la figura de Patroclo. Es el intento desesperado de afirmación de lo que siempre han creído: mantener un cuerpo intacto en su belleza, con la idea de que esto pueda otorgar paz al que ha muerto y a aquellos que se quedan. Mientras tanto, estoy seguro, se han dado cuenta también de que había algo más: que las armas y el cuerpo no bastan para definir a una persona. Pero, mientras luchan y resisten, ya casi en las últimas, de repente desde lo alto de la

fortificación griega que tienen detrás se alza la imponente figura de Aquiles, que se asoma al campo de batalla y lanza un grito inhumano.

La historia puede retomar su curso y a partir de este momento ya nada volverá a ser como antes. Porque el grito de Aquiles está diciendo algo en concreto que no coincide en absoluto con lo que todos habían creído hasta ahora: ese cuerpo muerto no basta, ya no les basta, porque lo que ahora están viendo (y sintiendo) es lo que le falta, y le seguirá faltando cuando se hayan llevado el cadáver de su amigo al campamento griego.

He llegado a pensar que es precisamente Aquiles, con su grito y su dolor, el que define la ausencia que pasa entre el cuerpo y las armas. Él es quien está marcando esa distancia. Casi parece como si quisiera ensanchar ese espacio, para dejar que el vacío se vuelva visible y así hacer evidente el hecho de que echará de menos a Patroclo.

Pero este vacío le pesa terriblemente por dentro, y lo único que puede hacer para colmarlo es llenarlo con su rabia. La ira funesta que solemos asociar a Aquiles se ha convertido en una rabia feroz. No hay ni armas ni cuerpo, solo dolor. Él mismo ya no es nada, sus armas están en manos de Héctor, que ha conseguido apoderarse de ellas, y en el cuerpo muerto de Patroclo; de todo su amor solo queda el dolor atenazador que le devora las entrañas.

Después de pasar la noche desesperándose, después de conseguir que su madre pidiera a Hefesto que le forjara nuevas armas, Aquiles llega a la llanura de Troya con una única y obsesiva idea: matar a quien se encuentre a su paso hasta poder llegar a matar a Héctor. No es una idea, sino simple ferocidad. Y no podemos pensar en la violencia atroz que Aquiles está escenificando sin imaginar que a esta le corresponde el mismo lacerante dolor.

Lo que sucede no es difícil de saber: los mata a todos. Sin contención alguna de su fuerza, sin ninguna estrategia militar, ni mucho menos política. Solo hay dolor, un dolor que únicamente puede medirse comparándolo con la capacidad de amar que dicho dolor ha arrebatado, humillado, ofendido, aniquilado. En realidad, en esta locura histérica y homicida, Aquiles solo tiene un momento de lucidez, un destello estratégico, estructurado, cuando captura a doce chiquillos troyanos para degollarlos después sobre la pira funeraria de Patroclo. Por lo demás, los mata a todos, mata a tantos que, en

determinado momento, el río se vuelve contra él.

La escena se vuelve tan surrealista que ni siquiera un director de culto de esos que se criaron con *spaghetti western* y películas de terror de serie B podría concebirla con tal crudeza. Aquiles mata a tantos soldados lanzando sus cadáveres al Escamandro que el río mismo se rebela y desborda sus aguas hasta inundar la llanura de Troya (digo agua, pero más bien es espuma, sangre y cadáveres esparcidos por todas partes). En esta visión tan apocalíptica, el propio río, al salirse de sus márgenes, comienza a perseguir a Aquiles para arrastrarlo, derribarlo, detenerlo. Escamandro es también un dios (un dios troyano), pero, teofanías aparte, en lo que debemos fijarnos es en que Aquiles es incapaz de detener la liquidez. En esta ocasión no logra correr suficientemente rápido para poder elevarse como le había enseñado Quirón. La rabia (el dolor) lo ha desnaturalizado hasta tal punto que se deja arrastrar por su propia, impetuosa e irrefrenable esencia. No hay nada tan feroz, frío e incontenible como el agua. Aquiles, destinado a acabar en la gloria de la batalla, a un paso de la destrucción de Troya, está a punto de morir ahogado en un agua limosa y pútrida de sangre y cadáveres que él mismo ha ensuciado.

Solo gracias a la intervención de Hefesto logra salvarse, pero el escenario se vuelve peor, si cabe, porque el fuego del dios devuelve el agua a su curso en el río, pero ahora es evidente que la naturaleza se ha rebelado ante tan feroz violencia y, tras el agua, el fuego empieza a quemar lo que queda en la llanura. Hasta que la tierra empieza a temblar.

Es Poseidón, subvirtiendo el orden de las cosas. Si Zeus es la solidez de la tierra, Poseidón es la confusa movilidad del abismo, lo desconocido y lo indefinido, lo incognoscible, lo ilimitado y, por tanto, aquello de lo que no tenemos control ni conocimiento, que cambia constantemente bajo nosotros, sin someterse a nuestra razón. Es Poseidón quien hace que la tierra se desmorone, quien la sacude con el terremoto, la hace añicos, desplaza las fallas de nuestra geografía, se opone a nuestro conocimiento, a cualquier toma de conciencia. Y ahora, en la llanura de Troya, ya no hay nada quieto, ningún punto de referencia posible.

La tierra baldía

En el escenario abierto por Aquiles con su furia salvaje e inhumana (incluso animal), ahora los dioses, todos los dioses, están emergiendo desde las profundidades del abismo para luchar entre sí en la llanura salpicada de cadáveres y devastada por el fuego, la inundación y el terremoto (los pocos árboles que quedan en pie están carbonizados). No acostumbramos a prestar atención a esta escena, quizá por estar demasiado concentrados en la reacción de Aquiles, pero la verdad es que a su rabia, que se ha vuelto devastadora, le corresponde una violencia divina que sube desde las profundidades para superar ese vacío y abrirlo a la destrucción. Ahora el conflicto entre los dioses emerge de manera explícita, y Atenea, Afrodita, Hades, Hefesto, Artemisa, Ares, Leto, Hera, Apolo, Hermes y Poseidón salen a escena para luchar abiertamente. Solo Zeus, después de dejarlos ir, instigándolos a desencadenar semejante violencia, se echa a un lado para observar el espectáculo. Podrán enfrentarse sin necesidad de que los héroes que están en medio sufran sus acciones; la fuerza ha salido a la luz, y todo parece llevarnos de nuevo a ese momento cosmogónico en el que Zeus afirmó su poder y los dioses luchaban entre sí. Zeus parece haber dejado de buscar su equilibrio; no hay Necesidad ni destino que gobierne el cosmos: las fuerzas han emergido y se enfrentan con toda su violencia. Y no es baladí la reflexión que estamos a punto de hacer, no es una imagen fácil a la que asistir. Lo que ahora vemos es que «el mundo ha empezado a moverse como algo tambaleante», como diría Shakespeare (o, mejor aún, como diría John Donne: «Toda coherencia ha desaparecido, así como todo apoyo justo o relación»). Ya no parece posible ningún equilibrio; todas las tensiones, y cabría decir todas las visiones, los escenarios y las imágenes se liberan para explotar unas contra otras. Ya no se trata del caos, sino de la más violenta y desarticulada de las pesadillas.

Acostumbrados a reconocer como propia la rabia que provoca el luto en Aquiles, deberíamos antes reconocer la devastación que este conflicto está escenificando. La escena es inhumana, desoladora, infernal y, al mismo tiempo, lunar, carente de gravedad y de consistencia humana. Y ahora menos que nunca debemos pensar en los dioses como personas, estatuas, representaciones, cuerpos que luchan. Los dioses aquí son imágenes mentales, pensamientos, tensiones interiores que emergen retorciendo nuestras entrañas, y que

se enfrentan en nosotros. Es la oscuridad la que sale a la luz. Y si en la furia de Aquiles podíamos encontrar una explicación o enseñanza (una pizca de psicoanálisis), la devastación en la que su furia se mueve ahora, este escenario de destrucción, debe asustarnos (y quizá hacernos reflexionar): es un escenario que va más allá del soldado o el combatiente, del héroe que ama su lanza o de la responsabilidad de cada cual, pero que conocemos bien. Por cómo continúa, cíclicamente, asomándose a nuestra historia, por mucho que tratemos de ignorarlo.

Lo que ha quedado es un páramo («de vuestra sombra que por la noche se alza para encontraros, te mostraré el terror en un puñado de polvo»). Los cráteres y los cadáveres abandonados al borde de la carretera, la espuma de sangre que marca una línea en los troncos de los árboles quemados para indicar a qué cuotas ha llegado la devastación, las inundaciones, las orillas desprendidas, las plantas desarraigadas por la furia de los vientos o los campos inundados, las carreteras socavadas, los bosques carbonizados, el hollín que recubre la tierra ahora desnuda, las coladas de lava incandescente que aplanan las laderas y los escombros de nuestras ciudades derrumbadas por el terremoto, los bombardeos, los hornos, los cráteres y las fosas, el machete, los esclavos fusilados, los campos, el napalm, las minas y las bacterias, los tragaluces hechos añicos, pianos arrancados en vilo sobre habitaciones sin paredes, las barcas dejadas al naufragio, la sed ahogada y sofocada con agua salada, y luego los mercaderes y los mercenarios y los constructores de una enorme didascalia de dinero, dinero, dinero, la desolación que se refleja en nuestras pantallas o en ciertas míseras palabras, los labios hinchados que se han vuelto deformes, el gritar, el grito, el gritón, las esferas oblicuas y los sueños vendidos a plazos, las carreteras asfaltadas, el envasado del bien y del mal, la basura, la cera y el cerumen, la falta de elegancia de la corrupción, la Administración pública, la ignorancia de la televisión, los pasos lentos y falsos de la justicia y la gloria de los indignos, los atajos del poder, la sonrisa de los políticos y la arrogancia de los burócratas, el aceite usado y todo beneficio superior a tres puntos porcentuales, la comunicación, los petroleros, las sandalias plateadas y las cosechas echadas a perder, tomates pudriéndose, los explotadores, las procesiones, el fuego y la nada, la masa enorme de los pantanos, y los clientes de este pantanoso comerciar, vender y comprar, el mal y el

mal, la constante espera de lo nuevo, el deseo infinito troceado en la división por plazos, los festivales de música, los primos de los poetas, los libros firmados, su petulante ostentación, las llamadas, las fotos a uno mismo, el discernimiento en pocos caracteres, la brevedad y la simplificación, cualquier pensamiento, cualquier pensador, la fortuna, el espectáculo, polvo, arena y limadura de hierro, refugio de los cobardes, la cosificación, todas la inútiles opiniones, la inconsistente velocidad de la información, bibliotecarios de la nada, quioscos del poder. He aquí nuestro páramo, el vacío que ha dejado, la ausencia que recubre con una fina capa de accidentalidad la llanura enfrente de nuestra ciudad. Si al principio, para Aquiles, estaba la injusticia, la falta de reconocimiento, el malestar ocasionado por su gracia y sus ideas sobre la importancia de la vida, sobre la necesidad del amor y sobre sus ganas de volver a casa, ahora solo hay dolor y una rabia feroz.

Pues bien, sin ver el escenario en el que todo esto está ocurriendo, no podemos entender el dolor que Aquiles tiene que contener. En esta ausencia total, Aquiles está buscando un cumplimiento a su rabia, un sentido a su lacerante dolor, y un enemigo al que matar. De aquí emana su violencia, su desesperado intento de colmar el abismo de su interior, que ahora se está abriendo bajo sus pies.

Lo que podemos notar, más bien, es que hay algo que falta. El espacio vacío que Aquiles ha visto entre el cuerpo muerto de Patroclo y sus armas continúa vacío. En esta desolación, en esta ausencia, Aquiles empieza a perseguir a Héctor, después de que Príamo haya mandado abrir las puertas de la ciudad para permitir la retirada de sus tropas. Héctor decide afrontar su destino, no volver con los demás e ir a su encuentro. Al principio escapa aterrorizado, pero luego se detiene. Y Aquiles lo mata. Lo atraviesa en diagonal, de arriba abajo, por encima de la clavícula. Si cerramos un instante los ojos podemos oír el ruido de la carne al ser traspasada por la punta de la lanza, luego el ruido seco de los huesos y finalmente el de la sangre que comienza a brotar.

El suplicio del cuerpo, así como el dolor de Príamo y de Hécuba al ver morir a su hijo desde lo alto de las murallas, o las vueltas que da Aquiles con su carro arrastrando el cadáver, no son nada en comparación —me da por pensar— con el vacío y la bajeza que en ese momento debe sentir Aquiles en su interior. Ahora la ausencia no es

solo la del amigo perdido, sino también la del enemigo muerto y masacrado. Porque si quería llenar ese vacío con rabia, al matar a Héctor ha debido darse cuenta de que no ha servido de nada. Ahora su dolor no es solo por el daño sufrido, sino también por la atrocidad que ha infligido. En Aquiles ahora solo hay ausencia, el vacío lo lleva dentro: es él mismo sin médula en los huesos.

«No puede haber amistad entre un hombre y un león», le responde a Héctor cuando este, antes de expirar, le implora que muestre humanidad, salvando su cadáver y entregándoselo a sus padres. Como de costumbre, también aquí, en el culmen de su hazaña, Aquiles parece más rudo y cínico de lo que es, reconociendo que hace todo lo posible por parecerlo. Pero yo no puedo pensar que con esta frase se esté jactando, que quiera mostrarse heroicamente león, negando toda humanidad. Me parece más bien un intento desesperado de llenar sus huesos de esa médula que ya no tiene. Sigue siendo un león, sin poder ya ser hombre. Por eso mata a Héctor y después se encuentra con otro cadáver vacío a sus pies, al igual que estaba vacío el cadáver de Patroclo, como estará vacío el suyo. Y entonces lo arrastra, lo ata a su carro tratando de desfigurarlo como quien se lía a puñetazos con un muerto porque ya nadie habita en él.

Mientras vivía Patroclo para amarlo y querer matar a Héctor, Aquiles tenía con quien compartir su destino; pero ahora se ha quedado solo, además de vacío. No le queda más que desquitarse con un cadáver. El hielo sobre el que había conseguido caminar se ha agrietado, la velocidad ya no le basta y está cayendo en un abismo donde ninguna rabia puede dar cumplimiento a la ausencia. Queda la poquedad de su propia condición. Y una infinita tristeza.

Y entonces, puedo imaginar, en medio de aquel dolor, Aquiles empieza realmente a sentir su alma. Mientras la rabia cubría la ausencia, la anestesiaba, daba igual; pero ahora que la tristeza ha empezado a ocupar el lugar de la rabia, ahora sí, Aquiles siente cómo se llena su alma. Porque el alma es lo que *siente* la ausencia, y él se encuentra solo y torturado por la ausencia de Patroclo, que el asesinato de Héctor no ha podido colmar. Solo queda su alma llenándose como una esponja, y se hincha con toda esa tristeza.

Patroclo, al entrar en batalla en su lugar, ha creado ese espacio, y ahora le toca a él concretarlo. Es su sufrimiento el que lo hace. Porque

ese espacio, a partir de ahora, no pertenece a los dioses, sino a los hombres. La tristeza, más dolorosa que la rabia, llena y da descanso. Y de este modo el alma, hundiéndose en lo más profundo, abajo en la oscuridad, hacia la muerte, logra distinguir el bien y el mal. Es difícil saber si Aquiles ha tomado conciencia de la muerte al matar a Héctor o, aún mejor, desesperándose toda la noche ante el cadáver de Patroclo. Si Patroclo era su amigo, Héctor era su espejo. La profecía que su madre siempre tenía presente unía inexorablemente la muerte de Aquiles a la de Héctor, hasta el punto de tener que matar a Héctor para poder él morir. Y ahora que ha dado muerte a Héctor, quitando el dolor y la insensatez de su ferocidad, solo le queda la muerte en su verdad desnuda: no importa quién, da igual, al final todos mueren. Ahora que ha vivido la muerte de su amigo, quizá la única persona a la que amaba realmente, está obligado a relacionarla con la muerte de su enemigo que él ha causado y al hecho de haber estado a punto de morir arrastrado por su elemento, el agua desbordada del río Escamandro. Esta es la realidad con la que se encuentra, para la que le había preparado Quirón durante los años de formación. La velocidad para correr por encima de su liquidez y alcanzar la flecha que en breve lo matará. Verdaderamente, el cumplimiento de su condición de héroe se encuentra en ser mortal, en el hecho de tener que morir. Ahora todo queda claro. Al volver al campamento, pasará otra noche junto al cuerpo muerto de Patroclo y el cuerpo, igualmente muerto, de Héctor.

Antes o después, todo termina.

Habían vuelto a salir al estrecho balcón que daba discretamente a la isla de Saint-Louis. Ella había encendido un cigarrillo indio que le traían expresamente, sin saber muy bien de dónde, pero que no aspiraba. Y él, mientras la besaba, había pensado que su aliento estaba hecho de algo ligeramente ahumado. Y mientras la observaba, le había parecido que ahora era perfecta en su belleza. No se trataba de los rasgos de la cara o de las líneas del cuerpo, sino que era consciente de que esa perfección se hallaba en el modo en que ahora él podía mirarla. Por muchos años que hubieran pasado —si en lugar de perseguirse, se hubieran encontrado—, esa mirada habría podido llegar mucho antes, aunque fuera precisamente aquello lo que ahora la hacía tan grande. Por eso, mientras ella fumaba y él prefería volver a entrar para tumbarse de nuevo sobre su amor, habían empezado a hablar de las veces en las que se habían cruzado, incapaces de dejarse llevar, siempre para rozarse y volver a huir. Él le había dicho que tenía muy nítido el recuerdo de la primera vez que se habían besado, no solo la sonrisa con la que ella lo había recibido, sino incluso el sabor de su aliento. Ella, por su parte, recordó la vez en que, poco antes de la hora de la cena, después de una tarde en una ciudad extranjera que le había parecido perfecta, de repente había escapado de la cama donde deberían haber terminado. Y así, mientras miraban la oscuridad a su alrededor, se habían quedado en silencio, como para asegurarse de que, a partir de ahora, podrían guardar esos recuerdos tan precisos y claros. Ambos sabían que, a la mañana siguiente, ella debía marcharse, y no había razón para complicarse. Y mientras desde fuera una ligera lluvia casi los alcanzaba, él se preguntaba si aquella suspensión podría salir de ahí, bajar de su balcón, recorrer las calles y descender hasta los bastiones del Sena, permaneciendo suspendida, para acabar posándose sobre todo lo demás. Ella le había querido explicar que, cuando iba a París, se alojaba siempre en un mismo hotelito, tan acogedor como discreto. Le gustaba porque, a pesar de ser lujoso, era también, en cierto modo, austero. «Ya sabes —le había dicho—, me gusta la idea de poder cerrarme al resto del mundo, al menos por un tiempo, manteniéndome a cierta distancia».

Y mientras la miraba hablar, sintiendo más que nunca lo mucho

que la amaba, había pensado que la melancolía que ahora los envolvía seguiría colmándolos a partir de ese momento. Y le había contado que llevaba un tiempo pensando en escribir algo sobre Calipso, sobre cómo, en el fondo, quería ofrecer a Ulises una eternidad que él sabía imposible mantener. Le dijo que se había imaginado, a Calipso y a Ulises, en una habitación como en la que estaban. Y que Ulises (eso le decía) se había pasado seis años junto a Calipso, durmiendo con ella todas las noches y tomando todas las mañanas el mismo desayuno, asomándose después a un balconcito exactamente igual que ese. Y mientras a su espalda ella dormía a la espera de una nueva noche, él seguía perdiéndose, viendo su conciencia reflejada en la superficie del mar.

Y solo entonces, como si también ella hubiera oído el crujido de las sandalias de Hermes, le había dicho que se iba a dormir, visto que a la mañana siguiente tenía que levantarse temprano para terminar de hacer las maletas y llegar a tiempo al aeropuerto. Y él la había visto volver a la habitación y desnudarse como si ya estuviera sola. Prefería quedarse todavía un rato mirándola desde esa distancia, sintiendo aún su perfume en los dedos. Luego, cuando había entrado, sabiendo que también él debía volver al mundo, se había recostado un segundo para verla dormir, tan hermosa entre las sábanas, y luego había salido con cuidado de no hacer ruido al cerrar la puerta.

Quinta ponencia

Psique

Para Psique, el amor es oscuro, a oscuras. Durante un tiempo indeterminado (pero destinado a terminar) Psique y Eros se aman a oscuras, y si este oscuro desconocimiento no tuviera fin, para ellos (y para nosotros) amarse podría limitarse a la belleza y al placer. Pero hay que superar la idea de que Psique tiene que hacer su viaje iniciático, por lo que antes tiene que vivir el amor en la oscuridad de una inconsciencia adolescente, para después avanzar con una conciencia adulta hacia la luz de un amor maduro. Yo, en cambio, creo que el alma siempre está a oscuras, porque a oscuras nos amamos, que no hay, ni debe haber, conocimiento o conciencia alguna del amor: simplemente hay que amar. En este sentido, el alma es violeta, porque la densidad de su transparencia, a oscuras, empieza a transformar el azul y lo vuelve cada vez más rojo oscuro. Por tanto, el amor es ciego porque no necesita ojos: no necesita visión, no tiene que ver más allá de sí mismo, no tiene que ir más allá del momento preciso en que se da, no necesita futuro al haber obtenido, por sí mismo, la eternidad. Como mucho, la relación, la construcción, la casa y la familia son las que necesitan la luminosidad y el conocimiento de la visión, obligados como están por la historia. Por eso el amor tiende a la oscuridad, a la profundidad, a la muerte, porque sigue al alma. En la historia de Apuleyo, Psique estaría bien así, amando en la oscuridad lo que la colma, sin necesidad de tener que verlo. Pero es instigada por sus hermanas, que le infunden la sospecha de que con quien se va a la cama, y con quien se ha casado, no es un dios, sino un monstruo. Entonces ella se rinde a una especie de conciencia moral, al pensamiento del mañana y a la idea de que lo que le está ocurriendo (haberse enamorado), precisamente por ser tan hermoso, puede ser malo y acarrear el mal. Las hermanas tienen una concepción utilitarista del amor, económica; el amor sirve al matrimonio, por lo que hay que sacarlo a la luz para asegurarse de que es el marido adecuado y no un monstruo. Y entonces Psique intenta verlo. Pero su lámpara, su conocimiento hiere a Eros, y el amor desvelado, sacado a

la luz, se aleja.

Esta vez, Psique se dirige hacia su viaje iniciático. Y el único camino posible para el alma pasa por la ausencia: Eros, al ser descubierto, escapa, y ella se queda sola. Y en ese momento empieza a echarle de menos terriblemente. Es la ausencia del amor y al mismo tiempo la ausencia de la persona amada. Después de haber amado, echamos de menos a la persona a la que hemos amado, pero también el hecho mismo de haber experimentado por ella un sentimiento tan fuerte, tan apasionante, de habernos elevado. La cuestión es que Psique ha querido ver ese amor, darle nombre, llevarlo a la historia; y al verlo, nada más verlo y reconocerlo, lo ha perdido: porque ningún amor es tal si no puede perderse. Es en la ausencia, en el deseo de lo que no se puede tener, donde se desvela el alma; esta es una verdad tan incontrovertible que nos induce a pensar que el enamoramiento, Eros, no sirve para encontrar al otro y empujarnos hacia algo extraño y distante, sino que sirve más bien para formar nuestra alma y darle espacio. Psique encuentra a Eros y luego lo pierde, y en ese momento empieza a tomar forma, dimensión, empieza a respirar llenándose como una esponja, ensanchándose y agrandándose. Porque la ausencia vuelve viva el alma al ponerse a buscar.

Al perder a Eros, Psique va donde Afrodita, porque desea lo que le falta, aquello que ya no tiene, que se ha alejado. Y la historia cuenta que en su deseo debe someterse a un goteo, histérico, de pruebas y de pasajes que impone Afrodita. Contar y separar miles de semillas, atravesar páramos desolados en un mundo infernal y estéril, aspirar a cimas inalcanzables, superar retos imposibles, llegar a las fuentes del mal y del dolor. El alma, al tomar conciencia de sí misma, tiene que aprender a discernir y comprender el mundo. La desesperación y la dureza de las pruebas a las que es expuesta Psique nos dan la perspectiva de un viaje que le hace pasar por la depresión, el cansancio físico y mental, el sufrimiento. Finalmente, la misma Afrodita se sorprende del temperamento y de la resistencia que demuestra la muchacha. Precisamente porque cuanto más vive la ausencia, más fuerza cobra Psique, por mucho que esto conlleve grandes sufrimientos y dificultades. La última petición que le hace Afrodita es ir donde Perséfone para pedirle un poco de su belleza.

La belleza de Perséfone

La verdad es que Psique y Perséfone son iguales: ambas son jóvenes, ambas han sido raptadas o les han hecho perder su inocencia, ambas poseen una belleza tan luminosa como ligera, suave, sutil y, al mismo tiempo, consistente y profunda. No le prestamos suficiente atención, pero la reina del Hades, de las profundidades infernales, es también la primavera. O quizá lo que tendemos a olvidar es que la diosa que trae el renacer de las estaciones, es decir, la vida, habita en las profundidades del Hades. Por tanto, no se trata de buscar seguridad en cómo el ciclo de las estaciones está unido al inframundo, y cómo a cada invierno le seguirá una primavera, sino más bien aceptar la idea de que la muerte tiene realmente su belleza, tan profunda (y baja) como luminosa, llena de color y ligereza. Por supuesto, el inframundo no es solo esto, la otra mitad es de Hades, y está claro que él no tiene la gracia y el perfume de su esposa. Pero la profundidad, de la cual Hades es su expresión oscura e invisible, lleva consigo a Perséfone. Hades se ve realizado en su belleza, y necesita que ella esté ahí.

Lo que sorprende, tanto de Psique como de Perséfone, es que dos seres tan ligeros y sutiles, en cierta forma delicados, puedan soportar un peso tan gravoso. Naturalmente, no es un peso físico, sino mental o, más bien, estructural. Psique es la única que puede pedir la belleza de Perséfone, y de este modo comprenderla, asimilarla, hacerla suya. Ya ha hecho gala de fuerza, capacidad de resistencia y perseverancia al superar las pruebas que Afrodita le ha impuesto. Así pues, estas servían para prepararla para el desafío con Perséfone. De hecho, incluso Perséfone se queda sorprendida y admirada por la fuerza de Psique. Y es conmovedora la atención con la que trata a esta joven en su presencia. Está claro que se ve reflejada en ella, y la acoge con una dedicación y una gracia que solo una gran reina podría tener, una dedicación y una gracia totalmente femeninas.

Así que la historia cuenta cómo Perséfone acoge a Psique dándole inmediatamente lo que ella le pide. Por otro lado, Perséfone da lo que se le pide, ya que, al igual que Hades, Perséfone es el fin último, está ahí para dar sentido a nuestra existencia, dejándose conmover por la pureza de nuestras intenciones. Lo mismo ocurre con la belleza de Psique, que Perséfone inmediatamente reconoce, y en la que se reconoce. Afrodita había pedido a Psique que le llevara la belleza de

Perséfone, porque, al igual que no posee ni comprende la belleza de Psique, es igualmente extraña a la de Perséfone, visto que no conoce la muerte. Siente celos de lo que no le pertenece. Por eso manda a Psique donde Perséfone; ella no puede ir hasta ahí abajo. Así, intuyendo lo mucho que las dos se parecen, le ordena que pida a Perséfone lo que para ella es inaccesible.

Finalmente, Perséfone le entrega a Psique una caja diciéndole, eso sí, que no puede mirar dentro. Psique, con la caja en mano, vuelve a la luz del mundo terrenal. Pero la caja está vacía, y cuando Psique mira en su interior —porque no se resiste y quiere saber— se da cuenta de que no contiene nada. Y se desmaya.

La historia de Amor y Psique, más que un mito, es una fábula psicoanalítica, parece que Apuleyo la haya escrito para que los analistas escriban superventas sobre ella; es incluso didascálica en su profunda verdad. Pero que la belleza de Perséfone sea también la belleza de Psique, y que por tanto ella deba sacar del Hades cierto conocimiento de sí misma, me parece una conclusión fácil, aunque no por ello menos luminosa.

Esa caja la contiene, Psique se está viendo a sí misma y esta verdad se le desvela a Afrodita: la belleza de nuestra alma está en nuestra condición mortal, y por ello está tan cerca de la muerte como la trascendencia.

«La fábula de Amor y Psique», escrita casi diez siglos después que la *Ilíada*, no tendría sentido como clave de lectura. En la *Ilíada* no salen ni Psique ni Perséfone, y precisamente ahí está la cuestión. Pero, en cierto sentido, creo que con la destrucción de Troya se creó el espacio necesario para Psique. Apuleyo, al que podemos situar casi al final del mito, ha dado cumplimiento a algo que había empezado a ser el principio del mito. Por eso, ya casi al final de esta historia, debemos aceptar el hecho de que de lo femenino forman parte también otros dos aspectos fundamentales de nuestro ser: el alma y la muerte. Y quizá sea precisamente esta una clave de lectura de ese conflicto con lo femenino del que habíamos partido. De ahí, aparte de lo demás, surge (debe surgir) nuestro sentido del alma y de la muerte. Por muy apartadas que estén, por muy discretas y sutiles en su levedad, el alma y la muerte son ineluctables. Desde luego, no se lían a codazos para estar en el centro de la escena, como hacen Hera, Afrodita o Atenea (y, probablemente, a su manera, también Tetis, Deméter o Artemisa), pero están.

Volvamos a nosotros. No puede haber alma hasta que no se sufre la ausencia de un amor, el deseo de lo que se ama. Y el sufrimiento, el cansancio, el dolor que esa ausencia conllevan son necesarios en el paso que el alma debe dar para alcanzar su profundidad. Es decir, ahí donde la belleza, la muerte y, por lo tanto, el sueño y la poesía coinciden. Porque es en esa profundidad, en la belleza y en la capacidad de soñar o de ver la música y la poesía en el mundo, donde reside el alma. Pero esto solo se puede comprender con la experiencia de la muerte.

Me gusta pensar, incluso con cierta impudicia, que después de casarse en presencia de los dioses, Amor y Psique vuelven a su palacio, aupados por el viento y apartados del resto del mundo, y, una vez ahí, antes de formar una familia, recuperan el deseo de estar juntos. Sin duda se habrán mirado mutuamente, como se miran los amantes cuando se ven después de mucho tiempo, y se habrán deseado. Luego habrán apagado todas las luces para volver a encontrarse, como la primera vez, a oscuras. Porque el alma tiende a la oscuridad, y es ahí donde sabe estar.

Hades, lo profundo

No debemos pensar en Hades como lo que vendrá después, porque en la eternidad no hay antes ni después, y porque Hades, al igual que todo lo divino, es el ahora.

Tras la victoria de los dioses del Olimpo sobre los titanes, y habiendo puesto orden en el cosmos, Zeus, Hades y Poseidón se reparten el universo. En particular, entre Zeus y Hades, el mundo del día y de la noche, el mundo de la luz y el de la oscuridad, el evidente y el profundo, el visible y el invisible. No hay orden de importancia, no hay superioridad de uno sobre otro. Cualquier cosa que Hades pida (la primera de ellas, Perséfone) Zeus se la concede. Porque son hermanos, en el sentido más profundo del término. No se contraponen, no se pelean entre sí, hacen las cosas juntos. Y lo mismo vale para Poseidón, el tercero, la otra mitad, allí donde las mitades del mundo equivalen a tres para lo masculino (y otras tres para lo femenino).

Pero, sobre todo, esta división no ha separado el mundo con respecto al tiempo, un mundo del ahora y otro del después. Por tanto, el inframundo no es en modo alguno lo que está por venir. Para Hades (al igual que para Poseidón y para Zeus) todo se juega en el plano del ahora, al margen del juego del tiempo y, en consecuencia, en lo eterno. Va más allá de nuestra situación histórica, donde el más allá está después. Hay un más allá de la altura y de los equilibrios celestes, un más allá del infinito y de lo ignoto, y un más allá de la oscuridad y de las profundidades. Esto es la trascendencia, lo que nos eclipsa, lo que está más allá de nosotros, independientemente de nosotros. Los dioses no están ahí por nosotros, nosotros les interesamos lo justo. Y, sobre todo, no están en un tiempo futuro, sino presente, aunque fuera de nosotros, es decir, de nuestra percepción del aquí y del ahora. El tiempo de los dioses no tiene ninguna escatología, ningún premio ni consolación y, sobre todo, ningún juicio.

Esto Aquiles lo sabe. Sabe que tiene que morir, lo sabe desde siempre, pero tiende hacia la eternidad. Lo suyo ya no es una exigencia física, la velocidad, la invencibilidad de su cuerpo o de sus armas en la batalla. Lo que intenta es comprender qué parte de su ser está tan cerca de la eternidad que puede ir más allá de lo humano. Pero la trascendencia no es escatológica, no debe forzosamente proyectarse hacia un futuro de salvación y redención. Para Aquiles (y para Homero) la vida está en el ahora y pensar en ella como una posibilidad de sobrevivir a la muerte es una contradicción. Así que lo que está tratando de manifestar Aquiles con su discurso es el hecho de que el alma accede a lo que nos trasciende durante la vida, no hay necesidad de un después. Lo que le mueve es la eternidad en la vida, y esta eternidad él la ha encontrado en Patroclo, aunque esto, como suele ocurrir, lo ha entendido después de haberlo perdido.

Como le dirá a Ulises cuando se lo encuentre en el Hades (como cuenta la *Odisea*), ningún rey de los muertos vale tanto como un esclavo vivo. Esto significa que para nuestra alma la trascendencia es ahora, su sentido de lo divino, la posibilidad de trascender la historia y asomarse a la eternidad a partir de la historia y en la historia (esto podría interpretarse como una lectura iluminada del cristianismo). La vida eterna no es la eternidad después de la vida ni la vida en eternidad, sino lo eterno que entra en la vida (y son fuentes bastantes

fiables las que me inducen a pensarlo: «Que la eternidad no sea una continua consecución de días en el calendario, sino algo así como el momento colmado de satisfacción en el que la totalidad nos abraza y nosotros abrazamos la totalidad»).

Así pues, la puerta de entrada a esa transcendencia del alma es Hades. Él es lo invisible, lo que, siendo esencial para el corazón, es invisible a los ojos y, precisamente por eso, da cumplimiento a nuestra existencia. Es el reino de los muertos no porque sea el lugar donde están las almas de los muertos —a la espera de lo que vendrá—, sino porque todas las almas, y por tanto también aquella de quien está muerto, pertenecen a ese mundo invisible e incorpóreo, tienden hacia esa dirección, quieren estar ahí, en la oscuridad.

Nosotros tenemos una pésima relación con la muerte, hasta el punto de preguntarnos de dónde viene esa atención e importancia que se da a los cadáveres en la *Ilíada*. Para nosotros, los cuerpos muertos pueden tener algún valor en las novelas policiacas, donde el personaje más simpático, por extraño y excéntrico, es el forense. Los cadáveres nos gustan, y los entendemos en la mesa de la morgue, donde, precisamente, un tipo al límite de lo socialmente aceptable nos cuenta lo que debemos saber sobre la muerte mientras come un bocadillo de tortilla. Nos dice cómo, hábil para encontrar el órgano dañado, el fragmento extraño, la primera causa eficiente que eficientemente ha llevado a la innegable conclusión de que el ahí presente está muerto. Por supuesto, también habrá un asesino que nuestro investigador, con ciencia deductiva, terminará encontrando; pero, cuanto más simpático sea el forense, cuanto más se manche la barba de tortilla y más llene de migas el cadáver, más ejemplares venderá el libro. Hades no es que tenga mucho que ver con los investigadores ni con las explicaciones científicas que tanto nos tranquilizan. Aquiles, frente al cuerpo muerto de Patroclo, al igual que Príamo cuando vaya a implorar el cadáver de Héctor, nos hablan de algo tan sencillo (y no demasiado apto para las novelas negras) como difícil de aceptar: las personas que queremos mueren, así que todo amor está condenado a terminar. Su ausencia torturará nuestro sentir y expandirá nuestra alma hasta el punto de, por supuesto, querer matar a quien sea con tal de sustituir ese dolor con rabia. Pero la ciencia ni explica el alma ni la aplaca. Ya que Apolo, con todo su luminoso conocimiento y verdad, es lo opuesto a

Hades.

Palabras, estrellas y planetas

Al menos hasta que no le había tocado a ella, siempre le habían parecido embarazosos los funerales. Sobre todo el momento en que, terminada la ceremonia, la gente se pone en fila esperando su turno para saludar a los familiares, a los que quedan, para ser partícipes de su dolor, darles el pésame. También es cierto que, sin querer ahogar la cuestión en cerveza como harían los irlandeses, ahora es raro tener un funeral como Dios manda, con un cura que seguramente terminará por decepcionarnos por lo que dice al respecto. Ayudaría tener contactos en la Iglesia, un amigo cardenal, un viejo tío cura que pudiera hablar con criterio. Pero la verdad es que encomendándose al párroco es difícil llegar muy lejos. Quizá sea también por eso por lo que, hasta que no lo sufrió en primera persona, le habían resultado embarazosas todas las ceremonias a las que había acudido. Obligarse a pensar en la muerte, incluso en algún caso tener que decirlo en público, o simplemente imaginar el dolor de los demás. Nunca había vivido el tema desde esa perspectiva, como le estaba ocurriendo ahora. Y sin embargo, se había dado cuenta de lo mucho que se agradece tener a esa gente alrededor, sentir que te dirigen su atención, su afecto.

Es verdad que en su caso, es decir, en el de su padre, la ceremonia, el aspecto práctico había ido bien, visto que la capilla universitaria es competencia de los jesuitas y estos desde siempre (es decir, desde tiempos de Galileo) han sabido otorgar a las cuestiones religiosas un punto de vista, digamos, científico. De todas formas, por mucho que estuviera todo el Departamento de Astrofísica y buena parte de la facultad, hasta en la homilía había sabido ser equilibrado y respetuoso al subrayar que la inteligencia científica es tan profunda que encuentra espacio para la espiritualidad. Y ella había apreciado que hubiera hablado de espiritualidad y no de fe. En cualquier caso, o quizá precisamente por ello, le había parecido oportuno decir algo, así que se había acercado y, conteniendo la emoción, había contado la historia de la hoja de papel doblada y redoblada, que venía a decir más o menos lo siguiente: cuando era niña, su padre le había querido explicar la capacidad de la gravedad para modificar el tiempo y el espacio en el que estamos inmersos, y lo había hecho cogiendo una

hoja de papel y mostrándole cómo esta puede retorcerse sobre sí misma, modificando el plano y las dimensiones de la geometría. Y cuando ella había tratado de encontrar en esto un lugar para Dios, él le había respondido que Dios era la hoja de papel.

Luego habían salido a hablar algunos compañeros, contando con gran cariño la dedicación que había puesto en su relación con los estudiantes. Pero quien más le había impresionado era una joven doctoranda que se había acercado al atril y se había limitado a enumerar la denominación astronómica de los cuerpos celestes que él había descubierto, definido o contribuido a descubrir en sus años de estudio. El último de ellos tenía que ver con el problema de Plutón y su clasificación.

En efecto, mientras la oía, recordó que su padre se había ocupado de este asunto, algo con lo que llevaba ya tiempo y en lo que se había involucrado desde los inicios, por decirlo de algún modo. Cuando ella se había enterado de su enfermedad (y le había quedado claro que le causaría la muerte) no había encontrado la forma de contárselo. Por otro lado, tampoco estaba segura de que fuera adecuado que se lo contara ella, es decir, oportuno, para una hija… Por eso nunca había llegado a abordar el tema. Y como él era un hombre reservado y tímido, la intimidad entre ellos no había tocado determinados asuntos. Así que en esos meses se había limitado a ayudarle, a hablar con los médicos, a curarlo, a estar a su lado, pero sin hablar nunca de lo que le esperaba. Entonces, en una de las últimas visitas, él le había pedido que le llevara determinado número de determinada revista científica que llevaba tiempo en su mesa de trabajo. «Hay un problema con Plutón», le había dicho. A pesar de que ahora tuviera otras muchas cosas de las que ocuparse, siempre le había gustado que le explicara las historias de los planetas, órbitas y clasificaciones, así que había escuchado encantada lo que tenía que contarle sobre Plutón.

«Los nombres de los planetas —así le decía— suelen estar asociados a nombres de dioses y de personajes mitológicos, los primeros de los cuales, en lo que respecta a los objetos astronómicos observables a simple vista, se remontan a los tiempos de los griegos. A pesar de que buena parte de los que hoy conocemos han sido descubiertos en épocas recientes, los astrónomos continúan, al menos en los casos más espectaculares, dándoles nombres provenientes de la mitología. Plutón —le iba diciendo— fue descubierto en 1930 y, al igual que a Neptuno y Urano, que son planetas que no pueden observarse a simple vista, se

le dio el nombre de una divinidad oscura o, en cualquier caso, bastante alejada de nuestro día a día, de la luminosidad de Venus, de Apolo o de Júpiter. En realidad, la astrología —había querido añadir — atribuye a Plutón influjos profundos y, habría que decir, oscuros, al tratarse efectivamente del dios de los infiernos. Por otra parte, el descubrimiento del noveno y último planeta del sistema solar, que tuvo lugar en 1930, se produjo gracias a que este interfería con las órbitas de los planetas cerca de él. Por tanto, no habían podido ver directamente Plutón, sino que más bien se habían percatado de su presencia, del influjo que ejercía sobre el resto del sistema. Y esto —le había querido contar mientras en el exterior de su habitación de hospital un viento de tramontana iluminaba el cielo con una luz hermosísima— era un hecho curioso, si pensamos en que a nosotros nos gustaría mantener la muerte fuera de nuestra perspectiva. Sin embargo, sabemos perfectamente lo mucho que influye y altera nuestras vidas. En cualquier caso —había seguido diciéndole—, a diferencia de los demás planetas de nuestro sistema, Plutón se mueve en una órbita un poco inclinada respecto a la elíptica, y por ello al plano en que orbitan los demás. Con una inclinación de 17 grados, porque si no fuera así acabaría superponiéndose, incluso chocando con Urano. Esto explica —había añadido casi sonriendo— cómo las profundidades de los infiernos en ciertos momentos coinciden con la altura del cielo. No obstante, actualmente se ha llegado a la conclusión de que Plutón no es un planeta y que, por ello, al menos en este momento y vista la facilidad con que se cambia de idea al respecto, nuestro sistema solar cuenta con ocho, al decidir que 124340 Pluto, este es su nombre astronómico, es un planeta enano. Un poco —le había dicho también— como si se hubiera decidido que es mejor mantenerlo fuera del Olimpo y de esos banquetes de los dioses, como de hecho cuenta el mito. En cualquier caso, mirándolo bien, entre 1930, cuando fue descubierto, y 2006, cuando fue recalificado, durante setenta y seis años ha existido la excéntrica posibilidad para los hombres de considerarlo parte de nuestro sistema de valores, como si la muerte fuera algo que podemos tener al alcance».

Mientras su padre le hablaba, aunque para hacerlo empleara más fuerza de la que empleaba para comer, le había parecido leer en su voz un tono de profunda melancolía. Así que se había animado a preguntarle qué había pasado finalmente con Plutón. Él le había respondido que, como es obvio, ahí seguía, ahí seguía, que siempre

había estado ahí, sin que nuestra capacidad de verlo o no verlo cambiara nada para él. «Sigue girando —le había dicho— a nuestro lado, pero lo hace a cierta distancia, si se quiere; insiste en querer influir en nosotros, al menos hasta que nos llegue el momento de tener que alcanzarlo».

En el fondo esta era —pensó mientras el sacerdote terminaba sus rituales alrededor del ataúd— la extraña forma en que su padre le había brindado sus ideas sobre la muerte. Y mientras ya alguien se había levantado para cruzar la nave y acercarse a ella, se le había ocurrido que en la lápida de la tumba, en el pequeño cementerio de montaña donde había pedido que lo enterraran, podría escribir, bajo el nombre y las fechas que habían marcado su existencia en nuestro sistema, otra posible ubicación: *124340 Pluto.*

Los cuerpos, la muerte

Es en la fisicidad de los cuerpos muertos (y en su integridad) donde los héroes de este drama quieren honrar la belleza y guardar la memoria. Esta integridad es posible en la medida en que todos pueden ver el cuerpo mientras se está quemando en la pira funeraria, y pueden reconocerlo. Si es la muerte la que da sentido a la vida, a través de la forma en que uno muere, este cumplimiento tiene lugar en el momento en que los demás, los que se quedan, pueden reconocerlo y portar su memoria. En honor a Patroclo se celebrarán unos juegos funerarios que durarán una semana entera, un funeral memorable de esos que nosotros normalmente podemos ver si muere alguien de la familia real en el Reino Unido. Pero eso es lo que importa, que la vida haya sido memorable, que se pueda guardar en la memoria el mayor tiempo posible. Y hacer lo posible para que esos cuerpos se mantengan íntegros, y por tanto se mantenga íntegra también la persona. La integridad moral coincide con la integridad física, hallando plenitud su identidad en el cuerpo.

Hades es el fin, en el sentido del fin último, la causa final, el objetivo de nuestra existencia. La plenitud de nuestra vida, su esencia, encuentra en Hades y Perséfone su cumplimiento. Psique tiene que descender al inframundo no por castigo, sino porque en su condición de mortal radica su belleza, es ahí donde esa belleza se realiza y cobra sentido. Ser mortal no quiere decir aspirar a un final, sino aspirar a un

fin, es decir, a la propia realización y a la completitud de la propia persona, al conocimiento de lo que nos hace sentir realizados y completos.

Esto nos cuesta entenderlo, convencidos como estamos de que lo mejor para nuestra vida es alargarla al máximo, más que darle sentido. Pero de este modo nos alejamos de Hades: dejando de buscar lo invisible, alejamos nuestra alma de su cumplimiento, que en realidad es ahí hacia donde tiende. Estamos perdiendo el sentido del final, y por ende de sensatez para nuestra existencia. Dejando que los cuerpos no terminen, impidiendo que los quememos en la pira funeraria de nuestro haber estado, terminamos por perder la posibilidad de que el alma vuelva a tener un sentido profundo de las cosas, y de nosotros mismos.

El sueño

Al volver al campamento, Aquiles reanuda su lamento fúnebre por Patroclo junto a los mirmidones, sus compañeros, sus amigos. Homero cuenta que Tetis induce en ellos el llanto, la sustancia líquida de lo materno de la cual nace el dolor, pero también a partir de la que puede empezar a fluir, descender, marcharse. Por tanto, solo el llanto de la madre puede ayudar a Aquiles a vivir a fondo su dolor, sobre todo la tristeza. De hecho, parece que ahora logra sufrir la ausencia, quizá a partir de la que en su infancia sintió por su madre y su padre.

Después de que la rabia ha devastado y quemado todo a su alrededor, Aquiles puede compartir con sus soldados su dolor. Entonces lloran juntos sobre el cadáver de Patroclo, y hacen un banquete funerario en su honor. Y luego, finalmente, Aquiles consigue quedarse dormido, echándose en la arena, a orillas del mar. El sueño, la noche, dice Homero, disuelven la pena de su alma, como si el agua lo acogiera, una vez más, en su elemento. Aquí me parece ver llegar a la reina Mab («portadora de sueños y partera de hadas. No es mayor que una piedra de ágata apoyada en el índice de un concejal, acarreada por toda una tripulación de seres diminutos y llevada hasta las narices de los hombres dormidos. Viaja en una carroza hecha con la cáscara de una avellana. Así es como llegan los sueños a una velocidad excepcional»), porque esa noche, después de matar a Héctor y llorar por Patroclo, Aquiles sueña con él. Y este sueño marca el final

de su descenso a los infiernos, como si fuera ese el punto de llegada. Porque también los sueños forman parte del inframundo, de esa oscuridad que pertenece a Hades.

No estamos acostumbrados a considerar la oscuridad como parte de la noche y el sueño como su consecuencia. Hemos dejado de dar importancia a los sueños, obsesionados con estar lúcidos y racionales, atentos a la luz diurna. Dormimos (quien todavía pueda) casi exclusivamente para descansar el cuerpo y recargar energía para volver a la luz, a producir (producir, producir) apenas encendemos una bombilla o una pantalla, sin encontrar ninguna necesidad o placer en perdernos en la oscuridad de nuestros sueños. Unido a aquello que permitía que la trascendencia se manifestara, estamos perdiendo también la oscuridad y la noche. Ya es imposible ver las estrellas y reconstruir las historias que dibujan entre las constelaciones, tejiendo las tramas del mito. Haber perdido la oscuridad es quizá la pérdida más grave. Significa impedir el acceso al Hades y a nuestros sueños, una de las formas más evidentes en que la trascendencia viene a nosotros. También los sueños, como el alma y Hades, son incorpóreos e inconsistentes, etéreos («como la baba de las hormigas, que viajan en una carroza hecha con la cáscara de una avellana»).

Así que mientras Aquiles duerme, sueña con Patroclo; no con él, sino con su sombra, su *psyché*, fuera del cuerpo, separada. La de Aquiles no es una visión, no se le aparece el fantasma de su amigo entre un estruendo de cadenas (como a Ebenezer Scrooge en *Cuento de Navidad*), sino que lo sueña, y en su sueño todo es sombra, todo es alma: porque los sueños son del alma. Por tanto, el alma de Patroclo no está libre del cuerpo; de hecho, le pide a Aquiles que queme su cadáver, que realice los ritos fúnebres necesarios para poner fin a ese espacio físico, dar cumplimiento a su existencia, separándola definitivamente del cuerpo, para que pueda ir al Hades, donde hasta ahora ha sido excluido por las demás almas. Luego, Patroclo, para que lo reconozca, le habla de cuando, siendo niño, refugiado y sin patria, había sido acogido por su padre Peleo en la isla de Ftía, al principio de su amistad. Solo al final del sueño, Aquiles le pide que le abrace, aunque no logra estrechar una sombra. Por su parte, Patroclo le pide

que se asegure de que los huesos de ambos sean enterrados juntos. De este modo está dando por sentado que también Aquiles morirá en breve, lejos de Ftía, de su casa y de su padre; pero ahí donde ha muerto también Patroclo, es decir, junto a él: lo que quede de sus cuerpos debe permanecer unido.

Pero, repito, la de Aquiles no es una visión, no se encuentra con la sombra de Patroclo, sino que sueña con ella. Así pues, habría que tratarlo como un sueño. Y si los personajes de nuestros sueños son las personas que los habitan, tomados prestados para hablarnos de nosotros mismos, Aquiles está soñando con su sombra y con su alma: con la oscuridad que habita su profundidad, con la paz que va a encontrar en su propia muerte y, por consiguiente, con poder quemar su propio cuerpo, sepultar sus propios huesos, dar cumplimiento a su propia vida. Por supuesto, como hacen los filólogos, podemos tratar de poner orden en las palabras, y dar a la *psyché* de Homero un significado que nos resulte lo más claro posible, que se acerque al nuestro, aunque tampoco hace falta. Sobre todo si queremos, como pide Patroclo, separar del cuerpo.

Al separar la existencia del cuerpo, es decir, la vida, el espíritu, el soplo, le damos cumplimiento. Es esto lo que pide Patroclo. O, mejor dicho, es esto lo que está soñando Aquiles. Un buen psicoanalista le preguntaría qué sentía, cuáles eran sus sentimientos mientras soñaba. Y a mí me parece que la rabia ya se ha desvanecido por completo, que la pena de su alma se ha derretido y que la fiereza, esa coraza de fiereza que velaba la apariencia, ha desaparecido, y sus principales sentimientos son la ternura y la melancolía, y una enorme tristeza.

Pero más importante es comprender el motivo por el cual sueña con Patroclo, que no es una figura cualquiera en su inconsciente. Si Aquiles sueña con él no es por ser la persona a la que más ama en este mundo. La sombra de Patroclo no está tratando de colmar la ausencia de Aquiles, sino que más bien busca darle un sentido, una dirección. Es un sueño lleno de ternura y melancolía, un sueño del alma que, ante todo, nos habla de cómo la relación entre Aquiles y Patroclo es, justamente, una relación de almas. Pero a mí me parece igualmente claro que, en este caso, quien manda en la relación es Patroclo, no Aquiles. Era Patroclo quien lo llevaba a ese espacio donde, a pesar de todo, podían amarse (sea cual sea la acepción que le demos a esta

palabra). Por tanto, desde este punto de vista, la decisión que tomó Patroclo al ponerse la armadura de Aquiles y encaminarse hacia su destino y su propia vocación es una libertad que quiere concederle a su alma. Y quizá sea la única decisión que la humanidad puede imponer a la trascendencia. Y esto es el libre albedrío, la conciencia, aquello a lo que Patroclo ha dado espacio y que ahora Aquiles debe definir: la libertad que se le ha concedido al alma de poder sentir. Y esto no quiere decir cambiar nuestro propio destino, modificar el peso que la necesidad tiene sobre nuestras vidas, u obligar a los demás a ser partícipes de ella, sino sentir y adueñarse del sentir propio sin querer sufrirlo. De alguna forma, ser parte de él, darle espesor, sentido, dirección, existencia. No es una libertad que tenga que ver con el resultado último, es una libertad que termina por definir a las personas y que podemos concedernos en el momento en que reconocemos nuestra alma, le damos espacio en nosotros, liberándola de la fuerza que le viene impuesta por la historia.

El alma

Para sentir tristeza se necesita un alma. Y nos damos cuenta de que tenemos alma cuando nos invade la tristeza al echar de menos a alguien. De alguna forma, es esto lo que Patroclo le ha ido a decir a Aquiles. Ese es el conocimiento que finalmente debía obtener: el descubrimiento al que ha sido llamado. Y solo ahora, al soñar con Patroclo, ha podido comprenderlo. Porque está soñando con su capacidad de sentir, de amar, está soñando con su misma alma, bajo la forma de Patroclo, que le dice lo que tiene que hacer. Quizá lo que hasta ahora se le había escapado era la capacidad que se nos otorga en la vida para poder acceder a lo eterno cuando amamos a alguien. Esta es la visión de Aquiles: el alma. Por otro lado, el suyo es un sueño tan hermoso como triste, cargado de melancolía, que habla de la infancia, de la ausencia, del padre y de la nostalgia. Un sueño donde Patroclo le está diciendo que ha llegado el momento de abandonar su cuerpo y su velocidad para dar espacio a su alma, porque así podrá realmente encontrar la paz que busca.

Los filólogos y los historiadores de la filosofía nos explican cómo, a partir de esta historia, los griegos, a través de sus mejores representaciones artísticas, dieron forma a nuestra idea del alma y del

espíritu, partiendo de Homero para llegar a Platón y al nacimiento de la filosofía. Yo creo que en este sueño de Aquiles la noción de alma toma su primera forma, y es Aquiles quien se la da, el primero en reconocerla. Eso les dice a Diomedes y a Ulises, que no se puede comprar ni malvender. Es lo mismo que le contaba Helena a Héctor, el compromiso de Patroclo con los demás, la atención de Aquiles hacia Briseida, la necesidad de Héctor de volver para jugar con su hijo con el penacho de su yelmo, el imperativo de Helena de ofrecer a su cuñado un lugar para sentarse. Ahora Aquiles lo sabe. Como siempre ocurre, el sueño le ha revelado algo que él ha llegado a comprender solo después de haber caído en el abismo del dolor, y de haber ensanchando ese espacio que hay en él. Ahora es consciente de ello y lo sueña. Por otro lado nadie, aparte de Patroclo, podría haberse acercado a él para decirle que la ternura y la melancolía que siente son su alma. Ahora Aquiles, simple y llanamente, y contra todo destino (o, más bien, al margen de todo destino), es libre de amar.

La batalla con la que los griegos han defendido hasta la extenuación el cadáver de Patroclo está a la par del destrozo que Aquiles ha hecho con el cadáver de Héctor, al que los troyanos han asistido desde lo alto de sus inviolables murallas. Pero, por mucho que el cadáver de Patroclo haya sido puesto a salvo y el de Héctor masacrado por Aquiles, ambos cuerpos han permanecido íntegros en su fisicidad. Los mismos dioses, una vez que llevan su enfrentamiento a la más extrema violencia, se ocuparán, es decir, se encargarán de preservar el cuerpo de Héctor y el de Patroclo de la descomposición, de sanar y cicatrizar sus heridas. Ambas partes necesitan elaborar su duelo, pero si el tiempo sigue corriendo, esos cuerpos terminarán por corromperse. Ahora que también está el alma en juego, desde que Aquiles la ha descubierto, es necesario que el tiempo se detenga al menos un momento para que los vivos la contemplen y esta pueda acceder al Hades y a las profundidades. Esto es lo que la sombra de Patroclo le ha pedido a Aquiles.

Este se ha convertido en un espacio del alma. En un plano militar o político, la guerra no tiene ya mucho que decir, la destrucción de Troya está a punto de cumplirse, tras la muerte de Héctor ya no

quedan dudas al respecto. Como decíamos, los mismos dioses lo reconocen, se dan cuenta de ello y se hacen a un lado. El hecho de que se detenga la corrupción de los cuerpos no es simbólico, y en un plano espiritual tiene un peso enorme: están deteniendo la mortalidad. Esos cuerpos están muertos, pero seguirán íntegros en su extraordinaria belleza, quizá incluso más de lo que ya lo eran antes de morir. Pero en esta fractura temporal los dioses se aseguran de que ocurra lo contrario de la guerra. El viejo Príamo, rey de la nación invadida, tiene que reunirse con el más importante de los héroes griegos. Está claro que no es una misión diplomática, no tiene valor político, y mucho menos estratégico; su objetivo es dar espacio a ese soplo: también el cuerpo de Héctor debe ser quemado y, después, sepultado.

Así que hay que imaginar a Aquiles, en su tienda, mirando los dos cuerpos a los que inexorablemente ha unido su destino, porque con esos dos cuerpos ha podido vivir a fondo la tristeza y la ausencia. Él no les presta demasiada atención, ahora que le invaden otros pensamientos, en los que no puede perderse porque se apartan las lonas de su tienda y entra el viejo rey.

Hermes, el conductor de tranvías metafísico, ha acompañado a Príamo hasta ahí. Pero luego se disipa, ningún dios querrá decir a Príamo o a Aquiles lo que deben hacer. Sus almas están desnudas para ver el mundo con total nitidez. Y cuando sus miradas se cruzan, tanto Aquiles como Príamo comprenden lo que va a suceder, y si no lo saben, lo sienten.

La mirada del padre

Aquiles se echa a llorar en cuanto ve quién está entrando en su tienda. No hace falta más, ni siquiera necesita que Príamo vaya a abrazarle las rodillas, como de hecho hace. No hace falta que el viejo rey, tan profundamente regio, simplemente por cómo entra sin decir nada, haga o diga nada más. Aquiles es rápido, ya lo ha entendido todo. Sabe lo que quiere dar a su enemigo, le daría lo que le pidiera, y ya está pensando que quiere invitarlo a cenar una vez que, eso sí, deje de llorar. Porque, o al menos así me lo imagino, realmente no puede detener los sollozos que le suben desde lo más profundo y que sacuden su tórax, ensanchando su inhalación, como un niño que acaba de nacer y comienza a respirar. He aquí su alma, ahí la tenéis.

El llanto del héroe es su conmoción, y la conmoción es el alma que respira, independientemente de lo demás. Ya no hacen falta velocidad, ni flechas, ni capas de hielo sobre las que correr, ni combates, ni guerras, ni mares, ni familia, ni control, ni deseo, ni luz, ni infancia, ni conflicto, ni el equilibrio que Zeus trata de conseguir del mundo. Porque su alma se encuentra ahí, en todo su sentir, frente a Príamo.

Es su padre, que finalmente lo ha reconocido, que ha comprendido realmente quién es, qué siente, qué experimenta, y que está llorando junto a él. Ahora solo existe esta necesidad profunda de sentir su propio ser que crece desde su interior. Y se expande, se eleva como una ola, respira y aumenta hasta coincidir con el alma del mundo y, por tanto, también con la de Príamo. Esto le da una profundísima paz; ahora su visión es total: luminosa.

Me parece importante que esta historia, que empezó con un conflicto en lo femenino, termine en el momento en que lo masculino logra alcanzar su cumplimiento, al ser reconocido por el padre. Hasta este momento, en nuestro proscenio, lo masculino no se había mostrado a la altura de la situación, no tanto por su nobleza como, sobre todo, por su incapacidad de contener lo femenino. Esas tensiones, esos conflictos, esa irrefrenable fuerza de lo femenino de la que la trascendencia se ha valido para emerger, siempre la han sufrido los hombres. La han sufrido respondiendo y oponiéndose con igual fuerza física o permaneciendo, salvo poquísimas excepciones, anonadados. Pero la escena con la que esta historia termina es la de un héroe que se siente identificado. Al final del recorrido que le ha llevado a través de la realidad de la muerte, el cumplimiento de su alma y el reconocimiento por parte del padre.

Así que el mito parece querer contraponer a la trascendencia que, en cierta forma, la maternidad implica —como se nos muestra en la figura de Tetis—, la profunda humanidad del padre que entra en la tienda de Aquiles para pedir que le devuelva el cuerpo de su hijo muerto. En el momento en el que lo femenino entra en conflicto, en conflicto consigo mismo, lo primero que falla es el papel del padre (sin Tetis, Peleo, desarmado e insuficiente, no soporta estar con Aquiles y lo deja en manos de Quirón). Está claro que el problema ahora, en

nuestro estado actual, es precisamente el padre. Porque, aunque sea simbólicamente, no hay madre sin que haya padre, y viceversa. Del mismo modo que para Zeus y Hera la pareja divina es inescindible. Pero con esta imagen se cierra la *Ilíada*: un padre reencontrado que escucha el alma de Aquiles, que ha sobrevivido a tanta devastación.

A todo esto, al final Aquiles invita a cenar a Príamo. A mí me gusta imaginarlo cocinando para su enemigo. Es verdad que Aquiles es también «la bestia», no hace falta insistir en ello, pero el mito nos permite leer esta historia desde todos los ángulos posibles, desde todos los puntos de vista (que a menudo nos parecen contradictorios o, incluso, incomprensibles). Pues bien, ahora, en mi opinión, necesitamos un punto de vista que saque a relucir otro aspecto de esta historia y de este protagonista que no sea su fiereza. Han hecho falta veinticuatro siglos para darnos cuenta, a fuerza de leer y releer la *Ilíada*, de cómo la fuerza puede doblegar el alma humana hasta dejarla al mismo nivel que un objeto. Y, me gustaría señalar, lo hemos entendido en uno de los momentos más oscuros por los que nuestra humanidad ha pasado. Me parece que ni siquiera hoy en día podemos captar aquello que Simone Weil o Rachel Bespaloff escribieron en los años cuarenta, en plena Segunda Guerra Mundial. Ni siquiera estoy seguro de que, hasta la fecha, hayamos podido comprender realmente lo que querían decir, lo que realmente puede implicar este hecho de la fuerza, de la violencia, en nuestra alma. Y no me refiero solamente desde el punto de vista de las guerras o de nuestra capacidad de poner a salvo la humanidad. La cuestión es que, mientras tanto, ha pasado más o menos otro siglo, y no me parece que nos hayamos recuperado de aquellos acontecimientos, de aquella guerra.

Creo que también para nosotros ha llegado el momento de volver a centrarnos en nuestras almas. Así que me gusta pensar en un Aquiles que no es solamente feroz; la ferocidad es de Ares, y la ferocidad no sabe cocinar, no prepara la cena y no podría dar un discurso sobre el alma tan lúcido y excelso como el que ha dado Aquiles a Ulises y Diomedes. Y de verdad que en ese momento Aquiles necesitaría muy poco para ser realmente feroz, podría alzar su espada y acabar con Príamo con un único movimiento, incluso con las manos desnudas no le costaría nada matar al rey de la ciudad que llevan diez años asediando. Esto, digámoslo de pasada, significaría el final de la guerra,

la victoria de los griegos y, en particular, una victoria total de Aquiles sobre el *establishment*. Y, sobre todo para él, significaría la mayor gloria y el regreso a casa. Y aun así, no lo hace.

Por tanto, me parece claro (ahora por fin queda claro) que Aquiles no estaba buscando esto, que la fiereza no forma parte de su ser, que no es lo que le define. Así, mientras los demás se están encargando de lavar, ungir con aceites perfumados y envolver en lino el cuerpo de Héctor, ellos dos se ponen a hablar con un vaso en la mano. Aquiles ha pedido al anciano rey que se siente en su silla, le ha servido vino tinto y se ha puesto a preparar él mismo la carne para la brasa, cubriéndola de aceite con una rama de romero, en el que había dejado macerar unos diez minutos ajo y unas bayas de enebro. Luego ha rebanado el pan para hacer *bruschette*, y ha troceado unos tomates mezclándolos con aceite y albahaca, por si a Príamo le gustara así, aunque a él la *bruschetta* le gusta solo con aceite y sal. (Porque, vaya, con el tiempo hemos aprendido a amar a todos los pueblos del mundo y, sobre todo, su cocina; pero de verdad que no entiendo cómo puede ser que la *bruschetta* sea solo cosa nuestra, que solo a nosotros se nos haya ocurrido esta cosa tan sencilla y fácil de hacer de tostar pan a la brasa para luego ponerle un poco de sal y aceite por encima).

En cualquier caso, mientras Aquiles cocina para él, Príamo —estoy convencido— lo sigue con la mirada sabiendo perfectamente lo que hay que saber: no solo que al venir aquí ha hallado la paz para su hijo, sino que igualmente se la ha dado a Aquiles.

Hermes

Nosotros no veremos la destrucción de Troya, ni siquiera veremos la muerte de Aquiles; son cuestiones irrelevantes desde el punto de vista literario, no era esta la historia que estábamos escuchando y de la que debemos conocer el final. Pero en el momento en que los dioses han detenido el tiempo, antes de que la corrupción de los cuerpos retome su curso, asoma a escena Hermes, dios de los ladrones, poeta y fingidor.

En realidad, ya se había dejado ver o, mejor dicho, entrever en un segundo plano, si sabemos reconocerlo (en realidad, Homero no lo

nombra), porque ha sido él quien ha llevado a Patroclo en sueños a Aquiles, si es verdad que Hermes es el instigador de los sueños. Ahora lo vemos, en toda su rápida ligereza, acompañando a Príamo para que vaya donde Aquiles llevando consigo el recuerdo emocionado del padre. Y si su papel en este drama es limitado, también es verdad que llega en el momento más importante y, al mismo tiempo, más conmovedor (no solo de esta historia, me atrevería a decir, sino de toda la literatura occidental). Siempre me he preguntado cómo es posible que con todos los dioses que aparecen en este proscenio, en el décimo año de la guerra de Troya salga Hermes a escena solo al final y con un cometido, al fin y al cabo, marginal. Pero la destrucción de la ciudad se acerca y ya se deja entrever el nuevo equilibrio con el que Zeus mantendrá unido el cosmos. En este lento eclipse de lo divino al que estamos a punto de asistir, Hermes será el único que no perderá el contacto con nuestro presente. Por otro lado, es su misión, su principal atributo, relacionarse con nosotros. Si bien es cierto que los dioses se están escondiendo, es igualmente cierto que Hermes es el único que puede acercarnos a ellos.

El comienzo de nuestra historia ha estado marcado por la llegada de Apolo y de su epidemia. A partir de ahí, los otros dioses han empezado a actuar a través de los héroes interviniendo a manos llenas en nuestra trama. Pero en la última escena de la historia podemos advertir únicamente la presencia de Hermes.

Incluso con independencia de lo que sucede mientras tanto, la distancia que Apolo ha marcado al principio de la historia con su arco se ha visto colmada, en cierto modo, por Hermes. En el fondo, la atención al cuerpo de Héctor y la necesidad de que Aquiles se lo devuelva son una cuestión humana, del alma, que nada tendría que ver con los dioses. Pero Hermes es el acompañante de nuestras almas, es él quien debe ir al lado de Príamo para llevarlo a la tienda de Aquiles, aunque esté claro que los dioses se lo han pedido. Si Hermes, con su ligera rapidez, es el artífice del final de esta historia, yo creo que se está prefigurando una nueva ordenación del mundo donde los dioses participan quizá menos activamente en la vida de los hombres, en nuestros conflictos, en nuestro ser; pero donde está Hermes para acompañarnos, trayéndonos nuestros sueños, apoyándonos en nuestra aflicción.

La velocidad de Hermes es esa facultad trasversal de estar junto a los dioses y a los hombres. El ángel no es solo quien porta las nuevas, sino quien —intrínsicamente rápido— mueve las almas y el pensamiento hasta el punto de hacer que estén al mismo tiempo en el plano de lo humano y de lo divino. Los ángeles no solo son veloces, sino también, y sobre todo, ligeros y articulados, complejos e indefinidos, en el sentido analítico de incompletos. Pero esta falta de completitud les permite no seguir totalmente a los hombres en su caída ni seguir totalmente a los dioses en su huida hacia lo alto. Por esto Hermes nos cae bien, porque su presencia no nos deja clavados en nuestra condición.

Hermes es ese tipo de personaje del que nos gustaría ser amigos, al no tener el valor —o la osadía— de aspirar a ocupar su lugar. Su ingenio, su rapidez y su capacidad de imaginación le vuelven tan fascinante como indefinido. Es el mejor mentiroso que la literatura ofrece, pero sobre todo es totalmente inconsistente e inasible, aun siendo él mismo: cuando crees que lo has atrapado, ya se ha escapado de tus manos. Es realmente lo que Luciano Erba llamaría un «conductor de tranvías metafísico», el dios de nuestro estar acompañados. Nos conduce hacia lo divino y nos trae nuestros sueños, tanto los que tenemos de noche como los que tenemos con los ojos abiertos. Es el dios de la imaginación y, por tanto, de la oportunidad que querer ver el mundo, nuestras vidas y nuestro futuro. En este sentido, Hermes acompaña nuestras almas. Al igual que Apolo nos otorga inteligencia, oportunidad de ver, Hermes nos otorga nuestra alma y la oportunidad de sentir. Es él quien la dirige, quien le da una dirección, un sentido, la mueve, nos la muestra: Hermes es el dios de nuestra conmoción.

Pero si creemos que hemos caído rendidos a sus encantos, en realidad estamos haciendo de él un dios sobreexpuesto: lo veneramos en el comercio o en la comunicación sin prestar atención al hecho de que es él quien gobierna nuestros intercambios (la comunicación, los pactos, las discusiones, las relaciones) y que, por ello, implica una comparación, una presencia. No se nos permite relacionarnos con Hermes unidireccionalmente, porque no funciona así con los dioses; a partir de la idea de sacrificio, se necesita un intercambio. Así que lo que Hermes nos pide a cambio es prestar la debida atención a los demás dioses de los que él es mensajero.

Si no veneramos a las demás divinidades, su figura termina por

perder consistencia. Y nosotros nos reducimos a una comunicación sin contenido, un hablar por hablar sin decir nada, con la única obsesión de poder gustar y, al mismo tiempo, un mercado sin intercambio cuyo objetivo no es la mercancía, sino el simple hecho de vender o comprar, es decir, la oportunidad de ganar.

A todo esto, estamos ignorando el peso del único dios que parece manifestarse en la actualidad. Hermes no cambia su forma de ser por el hecho de que nosotros confundamos su culto o le llevemos las ofrendas equivocadas, sino que es de por sí un dios irónico, bueno y tendencialmente generoso. Con él nunca está dicha la última palabra: es un dios móvil, rápido y ligero.

Entonces se convierte en nuestra oportunidad para imaginar un futuro. Pero esta oportunidad se nos presenta a través de un insospechado instrumento de los que tiene en sus manos Hermes, es decir, la ficción, el engaño. Cuando Apolo le acusa de haberle robado las vacas, él lo niega con infinito candor, demostrando que en la base de todo teatro se encuentra la mentira: «No lo sé —le dice al hermano —, no he oído nada, no puedo informarte ni pedirte un premio por haberte informado». Y solo con este chiste («no puedo informarte ni pedirte un premio por haberte informado») paga el billete para todo el espectáculo.

Pues bien, si Apolo se toma a sí mismo demasiado en serio, Hermes quizá lo hace demasiado poco. Ningún otro dios hace de la ironía y de la ficción su principal virtud, ningún otro dios se divierte tanto ni divierte tanto a los demás en su estar en el mundo. Pero, en el fondo, todo en él parece ir en una dirección determinada. Y es la historia de las vacas de Apolo la que nos la enseña cuando, al principio, Hermes decide matar a la tortuga. Aunque es una imagen un poco cruenta, supongo que es ahí donde tenemos que ir a buscar. Claro está, podemos sentir pena por este animal tan ligado a la estabilidad de la tierra, pero en las historia que nos cuenta Homero Hermes no parece en absoluto cruel, desconsiderado o reprobable. O, al menos, no tanto como, en cambio, nos fascina el ingenio de un niño en pañales capaz de ver un instrumento musical en una tortuga.

Porque Hermes es la creatividad y la posibilidad. Es la invención antes incluso de ser inventada, la imaginación y la facultad de ver algo que todavía no está. Así pues, sabía que aquello era una lira, y a ningún

niño le preocuparía una tortuga si supiera que tiene delante la posibilidad de semejante maravilla. De hecho, mata al animal sin ningún titubeo ni crueldad.

Esta capacidad de imaginar y planificar el futuro como posibilidad, y por tanto de modificarlo en tal sentido, es una capacidad de la infancia que la infancia reconoce enseguida, pero que la mente adulta difícilmente logra comprender. Sin embargo, se encuentra en la base de cualquier creación. Los jóvenes, y aún más los niños, son el futuro no porque antes o después deberán crecer y tendrán en sus manos el destino del mundo, sino porque todavía son capaces de imaginar un destino y un futuro para el mundo. No es casualidad que Hermes no crezca; es el único dios, junto a Eros y, en algunas de las variantes del mito, a Dionisio, que permanece joven, pequeño, muchacho.

Pero volvamos al regalo que el dios está a punto de hacernos. Después de construir la lira, y antes de aventurarse en el mundo para robar las vacas de su hermano, Hermes prueba su nuevo instrumento. Y para probarlo canta la historia de amor entre Zeus y su madre Maya, la historia de su concepción. Así pues, esta historia dentro de la historia, que al mismo tiempo es una historia erótica, una poesía y una canción, me gusta imaginarla como la fundación de la literatura. La literatura en su más maravillosa inutilidad. Porque Hermes canta esa canción para sí mismo, sin otro objetivo que su propio placer, un placer estético y emotivo. Por esta razón, parece que aquí la poesía quiere escapar de la necesidad. Si todo está subyugado a un designio divino, es como si Hermes, al fundar la literatura, la estuviera sustrayendo de ese designio. Canta por el simple hecho de cantar como, justamente, haría un niño. Pero con esta invención es coherente con su papel y su carácter, nos está regalando la literatura. Precisamente en su misión de hacer de mediador, de comunicación entre nosotros y lo divino. Por tanto, si él es el conductor de tranvías, en un repentino cambio de perspectiva, la literatura es el tranvía.

La poesía

Ha sido Zeus quien ha querido la guerra de Troya para poner fin a la era de los héroes. De hecho, mueren todos.

El único que sobrevive a su regreso, es decir, al finalizar el mito, es Ulises. Pero logrará hacerlo después de haber vagado por cada

recoveco de su conciencia y entre las tormentas de su inconsciente. Y cuando Ulises regrese, una vez terminado ese recorrido —y quizá debido a su toma de conciencia—, nada volverá a ser como antes. En un mundo totalmente orientado al progreso, el conocimiento y una lúcida y racional lectura de la realidad, no queda espacio para los héroes y su obligación de compararse con lo profundo. Por eso también los dioses preferirán dejar de habitar la tierra eclipsándose tras nuestra conciencia, apareciendo solo en nuestros sueños, en nuestras enfermedades mentales o, en el mejor de los casos, en nuestra literatura. Y frente a todo esto, nosotros nos quedamos igualmente aquí, «en nuestro mundo», como dice Calvino, «lleno de responsabilidades y fuegos fatuos». Entonces uno se pregunta: después de llegar ahí, a esta pequeña vigilia de lo que queda, ¿qué queda?

La *Ilíada* está impregnada de tristeza.

Esto le dice Helena a Héctor en el sexto canto, cuando él vuelve a la ciudad para buscar el apoyo de Atenea y se encuentran casi de casualidad. Mientras Paris se prepara, sus miradas se cruzan y ella le pide que se siente a su lado, sintiendo clarísimamente su amor por ella. Pero al mismo tiempo siente cernirse sobre él un destino de muerte y de desventura. Entonces le dice que lo único que les queda frente al despropositado uso de la fuerza que se ha desatado en escena es la tristeza. Creo que, más allá de esa contingencia, de la guerra y de la destrucción de Troya, Helena tiene razón, y que lo que dice sigue vigente en nosotros, en la actualidad.

Y aunque los dioses sigan sin saber nada de nuestra tristeza, y no les interese la desventura que se cierne sobre las vidas humanas, nosotros no somos dioses y el *gin-tonic* nos ayuda hasta cierto punto. Luego deberemos volver a nuestra normalidad. Helena lo sabe bien, al igual que sabe que esto no quita nada al estado de gracia que nos concede el enamoramiento o el amor. Precisamente por eso, es de locos tratar de apartarse de esa gracia, quizá tomando *gin-tonic* en otro sitio, porque ningún amor o ningún enamoramiento puede escapar a la tristeza.

De ahí que, cuando ve a Héctor, porque Héctor es el único que no parece querer llevársela a la cama, le dice que se siente a su lado. Él, obviamente, tiene miedo, así que aparta la mirada, le gustaría marcharse con su mujer, donde podrá hallar sentido al hecho de haber

formado una familia, de tener un hijo. Pero ambos saben que antes de la casa y de la familia, de la guerra y de su ciudad, van el deseo y el amor. ¿Y quién mejor que Helena puede reconocerlo?

Y entonces ella le dice lo que nos sigue sorprendiendo, después de tanto tiempo: «Lo que queda —le dice—, lo único que nos sobrevivirá, es la poesía».

En realidad, no habría más que añadir, deberíamos parar aquí. En el fondo ya lo sabíamos, siempre lo hemos sabido, nuestro discurso estaba plagado de pistas. Esta es la lectura que queríamos darle; y está claro que, de vez en cuando, nos hemos pasado con tal de poder decir esto. Si es verdad que en esta historia hemos asistido a la construcción del alma, la consecuencia más evidente es el reconocimiento de la poesía como única oportunidad de dar sentido a nuestra existencia. Habíamos partido del huevo —no del huevo que cae en la sopa, sino del de Némesis—, porque el huevo es el principio y el fin, el contenido y el contenedor. Todo comenzó con Zeus enamorándose de Némesis (la necesidad y la consecuencia), para terminar con Helena diciéndonos que lo que queda es la poesía. Y es una ruptura, un cambio de perspectiva. Porque, en mi opinión, la poesía no conlleva consecuencias, no puede someterse a ninguna necesidad, un enamoramiento libre del juego de la necesidad o de la consecuencia.

Pero si la poesía es de Apolo, Apolo siempre ha pagado un precio alto por su complejidad psicológica, precisamente desde el punto de vista sentimental. De hecho, la lejanía a la que se fuerza le obliga a permanecer alejado del cumplimiento de sus amores. Él es el enamoramiento inconcluso, porque es un enamoramiento que quiere mantenerse a distancia. Al contrario que Zeus, que primero persigue y luego toma, conquistando el objeto de sus amores, Apolo, en cambio, parece permanecer siempre en un estado de suspensión. Y tiene enamoramientos incongruentes, difíciles, incluso tétricos, precisamente porque rara vez conquista a la mujer que desea.

En este sentido, es preciosa y al mismo tiempo terrible la historia de su amor por Dafne. El dios se enamora de la ninfa y, al no poder tenerla, trata de transformarla en la eternidad que le concede el arte. Por ello, cabe preguntar si es posible sustraer cualquier fin al amor,

hasta liberarlo de las contingencias y de la utilidad, elevándolo a la exactitud de la poesía. Si a la construcción de una relación le restamos el enamoramiento y el amor, estos pueden mantenerse suspendidos sobre el abismo de lo eterno, ahí donde la poesía nos conduce.

Al contarnos cómo Dafne huye de la pasión de Apolo, el mito parece querer poner de relieve la posibilidad de que el dios se muestre ridículo al estar tan vivamente enamorado, casi como si estuviera paralizado por su propia luminosidad. Pero Apolo enamorado devuelve la luz a todo. Parece ese momento de *Anna Karenina* en que Levin va a casa de Kitty sabiendo que finalmente podrá pedirle matrimonio y que ella aceptará. Decide ir a pie y todo lo que ve, mientras tanto, comienza a iluminarse: el tranvía, los transeúntes, los niños, todo adquiere una luz maravillosa, el mundo se vuelve claro en su profunda verdad. Todo está iluminado y, por tanto, es comprensible en su esencia. Esto es Apolo y esta es la lucidez del enamoramiento, pero el conocimiento que tiene de sí lleva al dios a vivir el amor en una cegadora totalidad, sin posibilidad de alternativas: luminoso, cegador y arrollador, nada más lejos del deseo y de la seducción.

La cuestión es que nadie quiere ser arrollado por un amor de semejante claridad, inundado por la luminosidad y dispuesto a tanta profundidad. Dafne (o alguien en su lugar) no puede por menos que huir del dios poeta que se ha enamorado de ella. Pero esto no quiere decir que no esté viviendo este amor en toda su intensidad y profunda verdad. El de Apolo no es un amor no correspondido, sino un amor tan intenso que no puede ser vivido. Para quien ve el mundo con tanta claridad, amar solo puede significar exponerse totalmente a la luz. Y para amar así se necesita ser capaces de ello (además de quererlo), aunque luego sea muy difícil encontrar a alguien dispuesto a seguirte hasta esas alturas.

Así pues, para el dios la cosa podría resolverse asistiendo a una trasformación. Y esto es la poesía. El deber del poeta, al no lograr detener en el tiempo la eternidad a la que el dios nos da acceso con el enamoramiento, es devolver esa transformación. La imagen que se nos debe devolver es la misma que Apolo, por un instante, detuvo mientras miraba a Dafne transformándose en árbol. La auténtica metamorfosis, es decir, la metáfora, no es la del árbol y tampoco la de los versos, sino la oportunidad que el dios le sigue dando al hecho de

amar. Lo mismo que hace Zeus al enamorarse y expandir el mundo con su imaginación, transformándose en toda criatura posible.

Por cada enamoramiento que Zeus nos ofrece, hay siempre y nuevamente un dios dispuesto a abrir una grieta en la eternidad, la luminosa visión de un espacio infinito que se realiza en la misma metamorfosis. La metamorfosis (y la metáfora) es la trascendencia que se encarna, toma forma, entra en la realidad e inmediatamente la eleva. Hay algo que pertenece a lo divino y que lo propiamente divino pone en la posibilidad de que haya notas, palabras, materia que modelar o colores que mezclar. Al poeta le queda el privilegio de asistir a esta trasformación, y de reescribirla. Mientras quien lee, mira o escucha podrá gozar de la evocación de lo que era la belleza de Dafne en el momento en que un dios la miraba, dándole de este modo una densidad que de otra forma no tendría. Y así cada vez, incluso ahora, para cada uno de nosotros. En ese momento, un segundo antes de que ella comience a escapar y él a sufrir por ello, existe solo su numinoso amor.

Así pues, la poesía es lo que sobra de la metamorfosis de los dioses.

Mandelstam dice lo siguiente: «En la poesía solo cuenta una comprensión activa, que ni repite ni parafrasea», una comprensión ejecutora. Es una forma de ver el mundo muy alejada de nuestro día a día, y que no podría ser compatible con una lectura política de la realidad y menos aún económica, es decir, con la idea de utilidad y beneficio. Ni siquiera es compatible con la normalidad de las relaciones, de cuándo tiene que construirse algo. En cambio, es lo mismo que el enamoramiento, cuya condición de partida es precisamente la poesía, que prevé una comprensión activa, que ni repite ni parafrasea. Pues bien, me imagino que era esto lo que Apolo estaba tratando de conseguir de la ligera rapidez de Hermes. Y de esto están hablando Helena y Héctor. Ellos saben que se miran, en esos pocos segundos que se les conceden, en un plano de la realidad que no es político, ni militar, ni laboral, ni familiar, ni el de la oportunidad, del control o de la inteligencia. Es un plano que pertenece solamente a la belleza y a la poesía, el plano de la eternidad.

«De todo esto —dice ella—, de nuestra tristeza, solo quedarán los versos de los poetas».

El manuscrito de la breve recopilación publicada por Mainardi poco antes de su muerte fue encontrado, junto a las demás cartas, en el apartamento que había alquilado en la costa norte de la isla. Se trata de un infolio realizado por el propio Mainardi doblando por la mitad cuatro folios de formato A4 y unidos, uno dentro del otro, para formar un pliego de dieciséis páginas. Si las hojas interiores son el típico papel de oficina, el primero tiene a pie de página el membrete «Hotel des Célestins — 12, Quai des Célestins — 75004 Paris», plegado en dos y atravesado respecto al membrete del hotel. Así pues, en el reverso de esta hoja se encuentra la octava que cierra la recopilación:

Qué hermoso y triste es el amor
poderte pensar ahora
que ya no estás por
las avenidas desnudas de esta ciudad.

Y nadar tu recuerdo
de nuestro bien, vivido entre ciertas
personas que ahora pasan a mi alrededor
como si fueran las olas del mar.

En cambio, en el anverso se encuentra lo que, según la intención de Mainardi, debería ir en el frontispicio. Ahí donde había escrito de su puño y letra, a lápiz, con mayúsculas: LA ILÍADA A LA HORA DEL APERITIVO.

Nota del autor

En el mito, todo pasaje es por naturaleza una maraña de historias, referencias y citas, reescrituras y sobreescrituras de otros textos, ya sean fuentes antiguas, adaptaciones modernas, exégesis, estudios, interpretaciones o simplemente traducciones. En cierto sentido, es como si la literariedad que se acercara a él terminara por ser engullida, sumando un nuevo hilo al ovillo, otro estrato a la historia. Así pues, la maraña de la exégesis se vuelve tan intrincada como la de las fuentes que tratan de interpretar, convirtiéndose en parte de las mismas historias o de sus variantes. El resultado, en consecuencia, es una masa de agua compacta donde fluyen y se entremezclan, estratificándose o arremolinándose, muchas corrientes diferentes que a veces van en una dirección y otras en direcciones diferentes u opuestas. Pero la masa permanece inmóvil, por encima del tiempo y de todas las narrativas posibles, por encima de los autores que a lo largo de los años pescan en ella, apropiándosela temporalmente. Por tanto, en todo esto es imposible tener un mapeo completo que nos permita orientarnos en ese océano.

En los más de veinte años que, por distintos motivos, llevo trabajando sobre el mito, he comprendido que, al querer sumergirse en él, la única manera de no ahogarse es dejarse llevar, abandonarse a la historia, o al menos así me lo parece: flotar y dejarse llevar donde mejor nos plazca. Así pues, resultaría inoportuno —y tal vez estúpido— tratar de reconstruir todas las referencias que, por diferentes vías, están entrelazadas con las mías. De muchas de ellas, sin duda, he perdido su recuerdo, las haría pasar por mías aunque no lo sean. Así que podría resolverlo diciendo (como de hecho sucede) que nada en este el libro en verdad me pertenece, solo algunas ideas, aquí y allá; pero no siento el imperativo de reclamar su paternidad, así que quizá por eso también haya intentado cargarla sobre los hombros más robustos, pero también etéreos y ficticios, de Goffredo Mainardi. Esto no quita la necesidad de estar en cierto modo agradecido a algunos de los textos o autores que me han respaldado o iluminado, y en los que me he apoyado, sin los cuales, lo tengo claro, inmerso en este mar, no habría podido llegar a ninguna parte. Sin duda, la traducción de la

Ilíada de Guido Paduano, publicada en la Biblioteca della Pléiade de Einaudi/Gallimard en 1997, ahora disponible en Millenni Einaudi. El ensayo de Rachel Bespaloff *De la* Ilíada, y el de Simone Weil *La* Ilíada o el *poema de la fuerza*. Luego mucho de James Hillman, especialmente *El código del alma, La vana fuga degli dèi* [La vana huida de los dioses], *El sueño y el inframundo*, *Un terrible amor por la guerra* y *Figure del mito* [Figuras del mito]. Y Carl Gustav Jung, especialmente *Los arquetipos y el inconsciente colectivo* y *Psicología y alquimia*. Luego W. H. Auden, *La mano del teñidor*; Jorge Luis Borges, *Sobre la poesía*; Harold Bloom, *Rovinare le sacre verità* [Arruinar las sagradas verdades]; Joseph Brodsky, «Huida de Bizancio»; Roberto Calasso, *Las bodas de Cadmo y Harmonía*; Giorgio Colli, *Apolíneo y dionisíaco*, *El nacimiento de la filosofía* y los tres volúmenes de *La sabiduría griega*; Marina Tsvetáyeva, *En el país del alma*; Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*; Marsilio Ficino, *Anima mundi*; Julian Jaynes, *El origen de la conciencia en la ruptura de la mente bicameral*; Osip Mandelstam, *Coloquio sobre Dante* ; Walter F. Otto, *Los dioses de Grecia*; Erwin Rohde, *Psique* ; Jean Rudhardt, *Eros y Afrodita*; W. G. Sebald, *Vértigo*; Bruno Snell, *La cultura greca e le origini del pensiero europeo* [La cultura griega y el origen del pensamiento europeo].

Lo bueno de escribir es que lo haces solo, apartado del mundo; aunque inevitablemente (gracias a Dios) mientras tanto hay también quien te escucha, inspira, habla, distrae, relee, alberga, analiza, ayuda, aconseja, explica, corrige, acoge: Valerio Aiolli, Arturo, Giorgio y Emile, Stefano Artero, Francesca y Piergiorgio Bellagamba, Maria Neve y Giuseppe Bertolini, Andrea Bizzarro, Enrico Borra, Lina De Bonis, Beatrice Masini, Anne Palopoli, Marco Piani, Livia Polidoro, Fabiana Rubino, Barbara Sciascia, Silvia Trabattoni, Piero Trellini y Hans Tuzzi. Todo mi agradecimiento.

Roma, marzo de 2023

Las principales fuentes antiguas y otras referencias literarias

El inicio
Hesíodo, *Teogonía*, vv. 36-115, 115-145;
Fragmentos órficos, O42, O43, O44, O45, O49, O70, O98, en *Eleusis e Orfismo*, editado por G. Tonelli, Milán, Feltrinelli, 2015;
Heráclito, *Fragmentos*, A5, A20, en G. Colli, *La sapienza greca* [*La sabiduría griega*], Milán, Adelphi, 1980;
Samuel Beckett, *Murphy*, Turín, Einaudi, 1962.

El huevo de Némesis
Cipria, fr. 1, fr. 9;
Ovidio, *Metamorfosis*, VI.

La líquida belleza de Tetis
Fragmentos órficos, O49;
Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, IV;
Ovidio, *Metamorfosis*, XI.

Guerras y matrimonios
Apolodoro, *Mitos*, III;
Eurípides, *Ifigenia en Áulide*;
Apolonio de Rodas, *Argonáuticas*, IV.

Un antecedente donde nada sucede
Homero, *Ilíada*, I;
Eurípides, *Ifigenia en Áulide*;
Ovidio, *Metamorfosis*, XII;
Heráclito, *Fragmentos*, A75;
William Shakespeare, *Hamlet*.

Aquiles
Homero, *Ilíada*, I.

Una clara visión de futuro
Apolodoro, *Biblioteca*, II;
Eurípides, *Ifigenia en Áulide*;
Higinio, *Fábulas*;
Esquilo, *Agamenón*.

Matar a un niño
Eurípides, *Ifigenia en Áulide*.

Artemisa
Ovidio, *Metamorfosis*, III.

Apolo
Homero, *Ilíada*, I;
Homero, «Himno a Apolo»;
Heráclito, *Fragmentos*, A8;
Robert Musil, *L'uomo senza qualità* [*El hombre sin atributos*], Turín, Einaudi, 1957.

Iluminar lo oscuro
Homero, «Himno a Apolo»;
Heráclito, *Fragmentos*, A1, A4, A5, A7, A56, A60;
Ovidio, *Metamorfosis*, I;
Platón, *Fedro*;
Platón, *El banquete*.

Hermes y las vacas de Apolo
Homero, «Himno a Hermes».

El sueño de Agamenón
Homero, *Ilíada*, II.

La elección de Paris
Homero, *Ilíada*, III.

El deseo y la belleza
Homero, *Ilíada*, III.

Afrodita

Homero, «Himno a Afrodita»;
Sandro Penna, «Amore, gioventù, liete parole», en *Croce e delizia* [«Amor, juventud, alegres palabras», en *Cruz y delicia*], Milán, Longanesi, 1958;
Hesíodo, *Teogonías*;
Fragmentos órficos, O48;
Cipria;
Marina Tsvetáyeva (a Aleksandr Bachrach), en *Il paese dell'anima. Lettere 1909-1925* [*En el país del alma. Correspondencia 1909-1925*], Milán, Adelphi, 1998.

Psique
Apuleyo, «La fábula de Amor y Psique», en *El asno de oro*;
Heráclito, *Fragmentos*, A52, A55;
Platón, *El banquete*;
Clemente de Alejandría, *Exhortación a los griegos.*

Una suspensión de la historia
Homero, *Ilíada*, IV.

La guerra y la Necesidad
Homero, «Himno a Ares»;
Evangelio de san Mateo, 10, 34;
Francisco de Asís, *Testamento.*

La otra mitad de la guerra
Homero, *Ilíada*, V.

La lucha, la fuerza y la guerra
Ovidio, *Metamorfosis*, IV;
Ovidio, *Los días*.

Héctor
Homero, *Ilíada*, VI;
Eurípides, *Las troyanas.*

Atenea
Apolodoro, *Mitos*, III;
Ovidio, *Metamorfosis*, III y VI.

La belleza y el control
Homero, *Ilíada*, VI;
Eurípides, *Las troyanas*.

La suerte
Homero, *Ilíada*, VIII.

Hera
Homero, *Ilíada*, XIV;
Homero, «Himno a Hera»;
Pausanias, *Descripción de Grecia.*

Luminosa seducción
Homero, *Ilíada*, XIV;
Ovidio, *Metamorfosis*, III.

La familia y la construcción
Ovidio, *Metamorfosis*, VIII;
Evangelio de san Mateo, 25, 45.

Océano, el inconsciente, lo profundo
Homero, *Ilíada*, XIV, vv. 201-302;
Fragmentos órficos, O45, O46, O47, O48.

Aquiles y Agamenón
Homero, *Ilíada*, I.

El mar, Tetis, la madre
Homero, *Ilíada*, XII;
Fragmentos órficos, O46, O47, O48;
Heráclito, *Fragmentos*, A44;
Simone Weil, «L'Iliade. Il poema della forza». En *La rivelazione greca.* [«La *Ilíada.* El poema de la fuerza». En *La revelación griega*], Milán, Adelphi, 2014.

El héroe líquido
Estacio, *Aquileida.*

Ver lo eterno
Homero, *Ilíada,* IX;
Estacio, *Aquileida.*

Tramas y finales
Carlo Emilio Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* [*El zafarrancho aquel de vía Merulana*], Milán, Garzanti, 1957.

Patroclo
Homero, *Ilíada*, XVI;
Platón, *El banquete.*

La amistad
Homero, *Ilíada*, XVI;
Leo Lionni, *Piccolo blu e piccolo giallo* [*Pequeño azul y pequeño amarillo*], Milán, Babalibri, 1999.

Lo que falta
Homero, *Ilíada*, XVI;
Fragmentos órficos, O63.

La fuerza
Homero, *Ilíada*, XVI.

El cuerpo muerto de Patroclo
Homero, *Ilíada*, XVI;
Heráclito, *Fragmentos*, A66;
Eugenio Montale, «In limine», en *Ossi di seppia* [«In limine». *Huesos de sepia*], Turín, Einaudi, 1925.

La tierra baldía
Homero, *Ilíada*, XX, XXI y XXII;
William Shakespeare, *Julio César*;
John Donne, *Anatomía del mundo*;
T. S. Eliot, *La tierra baldía.*

Psique
Apuleyo, «La fábula de Amor y Psique», en *El asno de oro*;
Fragmentos órficos, O37, O54;

Homero, *Ilíada*, XXIV;
Heráclito, *Fragmentos*, A10, A14, A53.

La belleza de Perséfone
Apuleyo, «La fábula de Amor y Psique», en *El asno de oro*;
Homero, «Himno a Deméter».

Hades, lo profundo
Fragmentos órficos, O57;
Heráclito, *Fragmentos*, A32, A47, A49, A98;
Benedicto XVI, *Spe salvi*, Ciudad del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2007, p. 29.

El sueño
Homero, *Ilíada*, XXIII;
William Shakespeare, *Romeo y Julieta*;
Charles Dickens, *Cuento de Navidad*.

El alma
Homero, *Ilíada*, XXII; XXIII; XXIV.

La mirada del padre
Homero, *Ilíada*, XXIV;
Christa Wolf, *Cassandra* [*Casandra*], Roma, Edizioni E/O, 1984.

Hermes
Homero, «Himno a Hermes»;
Luciano Erba, *El tranviere metafisico* [*El conductor de tranvías metafísico*], Milán, Scheiwiller, 1987.

La poesía
Homero, *Ilíada*, VI;
Homero, *Odisea*, V;
Homero, «Himno a Hermes»;
Ovidio, *Metamorfosis*, I;
Italo Calvino, *Il visconte dimezzato* [*El vizconde demediado*], Einaudi, 1952;
Dante Alighieri, *Infierno*, XXVI;
León Tolstói, *Anna Karenina*, Turín, Einaudi, 1946;

Pier Paolo Pasolini, «Preghiera su commissione», en *Trasumanar e organizar* [*Transhumanar y organizar*], Milán, Garzanti, 1971;
Osip Mandelstam, *Conversazione su Dante* [*Coloquio sobre Dante*], Milán, Adelphi, 2021.